MPILIU
STANTINESCU

ESEURI CRITICE

EDITURA CASA SCOALELOR

DE ACELAŞ AUTOR:

Mişcarea Literară

ed. „Ancora" (1927)

Opere şi Autori

ed. „Ancora" S. Benvenisti (1928)

Critice

ed. „Vremea" (1933)

Figuri Literare

ed. „Vremea" (1938)

Sainte-Beuve

Pagini de critică

ed. „Fundaţiile Regale" (1940)

Tudor Arghezi

ed. „Fundaţiile Regale" (1940)

VA APARE:

I. L. Caragiale

ed. „Fundaţiile Regale"

Pompiliu Constantinescu, Eseuri critice 1947

POMPILIU CONSTANTINESCU

Eseuri critice

CASA ŞCOALELOR
1947

Titu Maiorescu, față de noi

Deşi din ce în ce mai rar, se mai aude totuşi uneori strigătul câte unui publicist speriat de propria-i dezorientare: „N'avem critică şi critici, ne trebue un nou Maiorescu!"

Bietul om nu-şi dă seama că cea dintâi victimă a acestui nou Maiorescu, dacă reîntruparea ar fi aidoma cu putinţă, ar fi el însuşi şi că o autoritate critică se naşte prin „decretul nominativ al Divinităţii", ca să folosim o vorbă celebră a lui Renan, şi la momentul istoric oportun, în cultura unui popor.

Despre un astfel de „decret nominativ" al apariţiei lui Titu Maiorescu, în cultura noastră, ne-au întreţinut îndelung, chiar până la saţietate, admiratorii lui contemporani, discipolii ferventi şi maiorescianii de toată mâna, de ieri şi de astăzi, ca să mai revenim asupra unei imagini bătute, până la tocire.

Suntem deplin luminaţi asupra rolului istoric, jucat de marele spirit director, în a doua jumătate a veacului trecut, în tânăra noastră cultură şi literatură, şi mai toate severităţile lui au fost ratificate, în principiu, dacă nu şi în amănunte, de generaţiile care l-au urmat. După cum toate adversităţile care l-au copleşit, în viaţă sau după moarte, au fost şi ele supuse unui examen senin, din care figura marelui îndrumător a ieşit mai clarificată şi prinsă într'un contur din ce în ce mai ferm.

La centenarul naşterii lui Maiorescu şi aproape după o jumătate de veac dela încetarea activităţii

lui de scriitor, se impune, desigur, o altă perspectivă a operei lui şi a spiritului care a însufleţit-o; generaţia noastră e ţinută să mărturisească nu numai o înţelegere istorică a rolului pe care l-a jucat în cultura naţională, dar să desprindă şi valoarea intrinsecă a unei opere şi a unei personalităţi, ca şi firele posibile de legătură între ea şi noi, între critica română, care începe cu el, în sensul în care vom vedea, şi critica post-maioresciană.

Cu alte cuvinte, se cuvine să ne dăm seama, într'un moment festiv ca cel de astăzi, ce este încă viu în maiorescianism, ce este flacără arzătoare în spiritul lui şi ce este cenuşă, depusă de timp şi sedimentată peste filele, nu prea numeroase, ale operei lui. Căci, dacă Maiorescu ar fi numai o figură istorică a culturii noastre, oricât de mare ar fi ea, încadrată în limitele epocii, o comemorare la centenarul naşterii ar însemna numai un act de pietate, cum ne sugeră atâtea calendarul diverşilor mucenici ai literelor naţionale.

In acest caz, ne-am mulţumi cu o evocare mai mult sau mai puţin sentimentală, după împrejurări şi felul scriitorului reamintit, şi am trece, cum se spune, la ordinea zilei, fără alt comentar.

Dar e sigur că Titu Maiorescu n'a fost numai o prezenţă istorică mântuitoare, în unele privinţi, că n'a fost numai o fermecătoare apariţie, la catedră şi în parlamentul ţării, că n'a fost numai un strălucit profesor de filosofie, al cărui ecou să se stingă o dată cu acei care l-au ascultat şi a cărei influenţă să fi încetat o dată cu dispariţia lui ca persoană. Titu Maiorescu trăieşte şi viaţa cealaltă, a postumităţii, singura viaţă reală, autentică, a oricărui scriitor şi unica flacără ce răzbate şi dincolo de limitele tim-

pului în care s'a consumat. Cât de cuprinzător și de viu este reflexul acestei flăcări pe cerul permanent al culturii noastre rămâne să încercăm a determina într'o serie de impresii dela distanță și în comparație cu alte flăcări care au luminat sau luminează același firmament vast.

Ce-a însemnat Titu Maiorescu în cultura timpului și ce desfășurare a avut prezența lui în istoria unei jumătăți de veac, în care a activat, în diferite domenii, este încă de restabilit, într'o monografie completă ; nu vom încerca nici măcar să schițăm, în câteva pagini, un rol care trebue urmărit pas cu pas, descris cu amploare și judecat în raport cu evenimentele și oamenii în mijlocul cărora a trăit ; și numai când vom avea și o bună biografie s'ar putea încadra în timp și în tipul sufletesc o personalitate atât de controversată ; iar această biografie va trebui scrisă cu toate documentele la îndemână, cu toate mărturiile confruntate, atât ale altora cât și ale lui însuși; ea nu se va putea dispensa, în primul rând, de nepreţuitele **Insemnări zilnice**, în curs de publicare, și unde Maiorescu se desvălue cu dramele, cu succesele, cu particularitățile și limitele lui.

In genere, maiorescianii și admiratorii lui feluriți s'au întrecut să ne zugrăvească o imagine convențională a omului, perpetuată ani de zile în minime variante; ei s'au aflat cam în situația unor pictori care au reprodus, mai mult sau mai puțin fidel, mai mult sau mai puțin interesant, un portret inițial al nu se mai știe cui și care a fost luat drept modelul prin excelență.

Ceea ce i s'a întâmplat omului, descoperit în surprinzătoare cute vii de jurnalul postum, nu i s'a în-

tâmplat oare, în bună parte, şi criticului? S'a luat obiceiul, de chiar publicistica de notorietate, să se împartă activitatea lui Maiorescu în două mari despărţăminte: critica lui culturală şi critica literară. Judecata aceasta a dus la o arbitrară disociere a personalităţii lui şi a sfârşit într'un schematism, din care minţile cele mai subtile n'au putut ieşi totdeauna. Dar dacă ar fi să stabilim o împărţire minuţioasă a activităţii spirituale maioresciane, ar trebui atunci să disecăm o unitate într'o puzderie de membre alcătuitoare şi să vorbim, rând pe rând, nu numai de criticul cultural şi literar, ci şi de estetician, de filolog, de jurist, de istoric, etc., — de tot ce Maiorescu a stăpânit, în felurite proporţii, din suprafaţa unei culturi generale, în care a fost obligat să se orienteze, ca să poată face aplicaţii şi da judecăţi asupra culturii române.

O asemenea procedare ar duce, negreşit, la concluzia unei exclusive valori de culturalitate a operei maioresciane şi deci la o încadrare pur istorică a personalităţii sale; iar acea dungă spectrală, care este însăşi originalitatea ei, ne-ar scăpa cu desăvârşire şi rolul lui Maiorescu s'ar reduce la o aplicaţie de excelent pedagog a unor idei din cultura europeană, la cultura română.

De altfel, s'au identificat mai toate izvoarele lui ideologice, rând pe rând; ar rămânea de făcut şi o sinteză a lor, în toate domeniile pe care le-a atins, ca să avem pus la punct raportul dintre teoreticianul Maiorescu şi cultura apuseană, dela înălţimea căreia a judecat propria noastră cultură, în feluritele ei ramuri de activitate. Insă nici operaţia aceasta n'ar duce la alte concluzii decât cele ale culturalităţii operei lui şi nu ne-ar pune în contact cu ce

este încă permanenţă spirituală a figurii lui Maiorescu.

Şi, fiindcă veni vorba de teoreticianul care a fost defunctul critic, e bine să începem cu această faţă a lui, ca să ne dăm seama în ce măsură mai poate fi actual şi dacă directivele lui, pe acest plan, mai pot fi reluate sau nu.

S'a spus că Maiorescu a fost un spirit abstract si cosmopolit; adversarii lui n'au ostenit, nici în viaţă, nici după moartea lui, să-l acuze, fără încetare, de un pretins cosmopolitism al cugetării şi simţirii, căutând astfel să-l despartă de însăşi evoluţia organică a literaturii şi culturii naţionale şi zvârlind un discredit general, nu numai asupra operei lui, dar şi asupra întregii **Junimi.**

Ştiu că, la această acuzaţie, s'ar putea răspunde foarte simplu, enumerând doar numele cele mai ilustre ale junimismului literar, nume care au rămas şi azi în fruntea creaţiei noastre artistice. Să fie oare un curent cosmopolit, curentul, care a produs pe Eminescu, pe Creangă, pe Caragiale, pe Slavici şi pe Duiliu Zamfirescu, scriitori, unii de geniu, alţii de netăgăduit talent, creatori de expresie şi de simţire originală, specifici şi prin nota particulară, etnică ce răsună în structura operei lor şi socotiţi şi astăzi (cel puţin primii trei) culmi ale literaturii noastre şi valori de circulaţie universală în acelaşi timp?

Este la mijloc o vădită rea credinţă, să mai învăluim umbra lui Maiorescu în ceaţa unui cosmopolitism, care n'a existat, şi să mai credem în poveşti mincinoase, născocite de adversari pripiţi, geloşi de prestigiul criticului şi de faima curentului lite-

rar pe care l-a patronat, cu atâta generoasă înțelegere şi cu o ageră intuiţie a valorilor.

Eroarea aceasta s'a accentuat mai ales prin sămănătorism, curent într'adevăr local, prin spirit şi cele mai multe din realizările lui artistice, continuator în multe privinţi al exaltării paşoptiste şi al romantismului dulceag şi decorativ moştenit din acelaşi izvor. Formula eminesciană rezumase excelent felul şi sensul criticii generale maioresciene, cuprinse în ideea de „naţionalism în marginile adevărului"; nimeni nu mai poate crede astăzi în acuzaţia de înstrăinare adusă lui Maiorescu, fiindcă înseşi textele lui nu mai pot fi răstălmăcite sau ignorate. Ca să nu vorbim pe deasupra, să deschidem cele trei volume de **Critice** (oare le mai deschid mulţi astăzi?) şi să cităm din ele pasaje neîndoelnice, care să restabilească nu numai fericita formulă eminesciană, dar însăşi cugetarea lui Maiorescu, în înţelesul ei intrinsec.

Raportul dintre universalitate şi naţionalism este păstrat cu măsură, cu luciditate şi cu respectul cuvenit ideii de originalitate, ori de câte ori criticul încearcă să fixeze valorile literaturii române.

In **Literatura română şi străinătatea,** după ce urmăreşte ecoul pe care l-au trezit câteva traduceri în nemţeşte, din operele scriitorilor noştri, Maiorescu, drept concluzii, formulează următoarele:

„Ceea ce a trebuit să placă străinilor în poeziile lui Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu şi Şerbănescu şi în nuvelele lui Slavici, Negruzzi şi Gane este, pe lângă măsura lor estetică, originalitatea lor naţională. Toţi autorii aceştia, părăsind oarba imitare a concepţiunilor străine, s'au inspirat din viaţa proprie a poporului lor şi ne-au înfăţişat ceea ce este, ceea ce gândeşte şi ceea ce simte Românul în partea

cea mai aleasă a firii lui etnice. Acest element original al materiei, întru cât ia forma estetică a artei universale, păstrând şi în această formă ca o rămăşiţă din pământul său primitiv, a trebuit să încânte pe tot omul luminat şi să atragă simpatica lui luare aminte asupra poporului nostru. Căci, orice individualitate de popor îşi are valoarea ei absolută, şi, îndată ce este exprimată în puternica formă a frumosului, întâmpină un răsunet de iubire în restul omenirii, ca o parte integrantă a ei."

Rândurile acestea sunt scrise la 1882, prin urmare cu mult înainte de a se ivi trâmbiţaşii mai mari sau mai mici ai sămănătorismului, şi deci ai etnicităţii artei; numai că Maiorescu nu făcea un scop în sine din substratul etnic al creaţiei artistice şi-l socotea doar ca pe un fond latent, viu, ca pe un „element original al materiei" pe care-l valorifica atunci când era „îmbrăcat în forma estetică a artei universale".

Cosmopolitism şi abstracţie, asemenea categorică disociaţie între materie şi expresie, între conţinutul operei de artă şi forma ei estetică? Formula eminesciană de „naţionalism în marginile adevărului" ni se impune dela sine, ca cea mai luminoasă caracterizare a spiritului teoretic maiorescian.

Când, la 1889, publică studiul despre **Eminescu şi poeziile lui**, iată cum încadrează valoarea de universalitate a poeziei eminesciane, în spiritul etnic al literaturii române:

„Pe la mijlocul secolului în care trăim, predomnea în limba şi literatura română o tendinţă semierudită de latinizare, dar care aducea cu sine pericolul unei înstrăinări între popor şi clasele lui culte. Dela 1860 încoace datează îndreptarea; ea începe cu Vasile Alexandri, care ştie să deştepte gustul pentru

poezia populară, se continuă şi se îndeplineşte prin cercetarea şi înţelegerea condiţiilor, sub care se desvoltă limba şi scrierea unui popor.

Fiind astfel câştigată o temelie firească, cea dintâi treaptă de înălţare a literaturii naţionale, în legătură strânsă cu toată aspirarea generaţiei noastre spre cultura occidentală, trebuia neapărat să răspundă la două cerinţe: să arate, întâi, în cuprinsul ei o parte din cugetările şi simţirile care agită deopotrivă toată inteligenţa europeană în artă, în ştiinţă, în filosofie; să aibă, al doilea, în forma ei o limbă adaptată fără silă la exprimarea credincioasă a acestei amplificări.

Amândouă condiţiile le realizează poezia lui Eminescu, în limitele în care le poate realiza o poezie lirică; de aceea Eminescu face epocă în mişcarea noastră literară".

Iar când trece, în acelaşi studiu, la analiza poeziei eminesciane, scoţându-i în evidenţă frumuseţea de expresie, Maiorescu începe cu acele poezii care „reclamă toată luarea-aminte a criticei literare în privinţa formei lor şi cu deosebire a înrudirii cu poezia populară, din care s'au hrănit mai întâi şi deasupra căreia s'au ridicat pas cu pas până la exprimarea celor mai înalte concepţiuni".

Universalitatea operei de artă ţine, aşa dar, în concepţia maioresciană, nu de un pretins cosmopolitism, ci este un corolar al puterii de contemplativitate pe care o exercită asupra tuturor oamenilor adevărata creaţiune artistică; căci, cum spune el, chiar „în forma estetică a artei universale" se păstrează, în opera de artă — „ca o rămăşiţă din pământul său primitiv". Această „rămăşiţă" se păstrează şi în poezia eminesciană, şi Maiorescu este cel dintâi care o

simte, o scoate în lumină şi-i arată aderenţele cu universalitatea ei; niciodată, teoreticianul estetismului în critica noastră n'a tăiat, cum cred unii, sau cum au lăsat să se creadă, „cordonul ombilical" dintre originalitatea fondului etnic, cu particularităţile lui şi universalitatea, în contemplaţie, a creaţiei artistice.

Textele de acest fel pot fi încă înmulţite, spre configurarea cât mai precisă a aceluiaşi raport dintre etnic şi universal, în concepţia maioresciană. In duiosul studiu-necrolog asupra lui Ioan Popovici-Bănăţeanul, din 1895, Maiorescu, vorbind despre poezii şi despre proza tânărului dispărut, conchide astfel:

„In prea scurta lui trecere prin viaţă, Popovici a ştiut să înfăţişeze o parte a poporului nostru muncitor în forma nepieritoare a artei".

Nu este dela sine vorbitor că hulitul „cosmopolit" care a împământenit în critica noastră şi a justificat-o metafizic, din izvor german, teoria „artei pentru artă" să se fi ocupat cu atâta înţelegere de poezia dialectală a unui Victor Vlad (Delamarina) şi să fi atras atenţia asupră-i?

Prezentarea lui din 1898 formulează, pe lângă atâtea observaţii critice, şi acest principiu:

„Sânt puţinele poezii scrise de el în **dialectul lugojan**, câteva de oarecare valoare în sine, toate de valoare prin faptul că sânt înadevăr dialectale. Căci cultura artelor nu se pregăteşte, după cum pare la prima vedere, din sus în jos, ci din jos în sus, şi precum coroana înflorită la înălţimea copacului îşi are rădăcinile de hrană în pătura pământului, aşa arta cea mai desvoltată îşi primeşte sucul trăiniciei din viaţa populară în toată naivitatea ei inconştientă; de aceea şi trebue să fie naţională-; iar dialectele în

deosebi sânt izvor de întunerire pentru toată fiinţarea limbii literare".

Adevăruri scrise nu în plin şi eroic sămănătorism, când toată lumea descoperă că arta „trebue să fie naţională" şi când se face dintr'un principiu elementar o mare învolburare retorică, înmulţindu-se „teoreticianii" ca bureţii primăvara — ci în plină acţiune a criticei gheriste, când idealurile umanitare, cosmopolite învăluiseră în vraja lor chiar pe unii dintre viitorii animatori sămănătorişti.

Maiorescu n'a fost însă un frenetic, sortit să vaticineze şi să se piardă în mituri; el s'a mişcat cu uşurinţă între idei generale, pe care le-a disociat cu aceeaşi calmă pricepere cu care a disociat, la începutul activităţii lui critice, planurile de manifestare ale spiritului creator, despărţind arta de politică şi de ştiinţă.

Imaginea „cosmopolitului" este o nălucă, văzută de imaginaţiile înfierbântate; neputând surpa o autoritate teoretică prin altă autoritate teoretică, s'au năpustit cu precipitări de profeţi nervoşi, asupra unei platoşe călite în focul ideilor, socotind că vor topi un metal rezistent prin incendii retorice.

Să mai amintim de cele câteva „rapoarte academice" ale lui Maiorescu, prin care consacră talente ca al lui Octavian Goga şi al d-lui Mihail Sadoveanu? Să mai cităm, în afara consideraţiilor critice din aceste recenzii, şi texte categorice referitoare la însăşi etnicitatea scriitorilor remarcaţi? Ar fi o demonstraţie de prisos, ca să dovedim ceea ce am dovedit şi anume că pretinsul „cosmopolitism" maiorescian este o armă ruginită, pe care nimeni n'ar mai putea-o folosi în contra dispărutului critic, a cărui

poziţie teoretică este poziţia firească, indiscutabilă, a tuturor criticilor următori, care au socotit planul estetic drept singurul plan valabil de judecată literară. Şi când spunem planul estetic, trebue să-l înţelegem exact în acelaşi raport stabilit de Maiorescu, între etnicitatea şi universalitatea operei de artă şi nu cumva să-l confundăm cu un anume „estetism" de care literatura contemporană s'a contaminat uneori, ca de o atitudine mult prea formală.

Deşi am putea socoti ca dovedită netemeinicia „cosmopolitismului" maiorescian, prin textele citate, ni s'ar putea obiecta, totuşi, că nu totdeauna Maiorescu a avut aceeaşi convingere despre naţionalitatea intrinsecă a artei şi ni s'ar putea aducea unele texte mai vechi drept mărturie; am lăsat înadins această posibilă obiecţie la sfârşit, ca nu cumva să se creadă că ocolim toate dificultăţile poziţiei lui teoretice, în acest punct; e vorba, în primul rând, de sigur, despre presupusa repudiere a sentimentului patriotic, ca nefiind un sentiment de inspiraţie artistică, din cauza practicităţii lui.

Dar şi aici e bine să restabilim textele în discuţie şi să-l explicăm pe Maiorescu prin el însuşi; nu vom vedea nici o contradicţie între criticul care a ridiculizat cele mai multe „poezii" patriotice, în cercetarea lui despre **Poezia română în 1867** şi criticul care a relevat valoarea artistică a poeziei lui Octavian Goga.

La drept vorbind, Maiorescu nu exclude din sfera artei sentimentul patriotic (nu accentuase el, în acelaşi studiu, că materia poeziei sunt emoţiile şi pasiunile?), ci poezia politică:

„Atât cel puțin este sigur, că cele mai rele aberațiuni, cele mai decăzute produceri între poeziile noastre dela un timp încoace, sunt cele ce au primit în cuprinsul lor elemente politice. Şi cauza se înțelege uşor: politica este un product al rațiunii; poezia este şi trebue să fie un product al fantaziei (altfel nici nu are material): una dar exclude pe cealaltă".

Aceeaşi idee, mai puțin teoretic formulată, revine şi în articolul **Asupra poeziei noastre populare** (1868), unde e vorba de celebra culegere a lui Alecsandri:

„Politica, declamările în contra absolutismului, reflecțiile manierate asupra divinității, imoralității, etc., etc., nu ating cuprinsul lor sentimental (al poeziilor populare) şi nu silesc pe cititor a recădea din înălțimea impresiei poetice în mijlocul preocupațiilor de toate zilele.

Nu că doară poporul ar fi nesimțitor la asemenea lucruri; dar el când face poezie, nu face politică; când inima îi saltă, încetează sarcina reflecției.

Intre aceste texte, destul de vechi în activitatea critică maioresciană şi între acela dn 1906, în care justifică poezia lui Goga, nu aflăm nici o contrazicere, ci o completare, o precizare a sensului sub care această pasiune trebue privită şi ea ca material al poeziei:

„Ce e drept, patriotismul, ca element de acțiune politică, nu este materie de artă, oricâte abateri s'au comis şi se mai comit in contra unei regule aşa de simple. Mai ales cei ce n'au destul talent literar caută să-şi acopere lipsa prin provocarea unor dispoziții

sufleteşti foarte importante în alte priviri, dar nu în cele estetice.

Cu toate acestea, patriotismul este în inimile sincere, în afară de orice tendinţă politică, un simţământ adevărat şi adânc, şi întru cât este astfel, poate fi, în certe împrejurări, născător de poezie.

Şi în asemenea împrejurări excepţionale ne pare a se afla autorul nostru, când într'o parte a poeziilor sale reprezintă şi rezumă iubirea şi ura, durerile şi speranţele unui neam ameninţat în existenţa sa".

Ideologia criticii noastre n'a depăşit, în substratul ei teoretic, poziţia maioresciană, în ce priveşte fondul politic folosit ca material de artă; când mai acum câţiva ani, poezia, sau cel puţin o parte a ei, ameninţa să grupeze lirica într'un lot de dreapta şi unul de stânga, principiul maiorescian era singur în stare să respingă o asemenea primejdioasă lunecare a artei în politică.

Dar fiindcă un rău nu vine niciodată singur, nici chiar în materie literară, ne amintim de lupta înteţită în jurul poeziei argheziene, cam în acelaşi timp cu politicizarea lirismului, şi de reînvierea dezbaterii despre artă şi morală, ca şi de acuzaţiile de imoralitate ce s'au adus celui mai mare poet contemporan. Au curs injuriile moraliştilor la adresa d-lui Arghezi, cu o frenezie demnă de cauze mai bune, s'au pornit campanii împotriva omului şi operei, cu o violenţă de manifestare politică, aducându-se la tribuna publică o judecată care trebuia să fie numai de sănătate critică, nu de intemperantă pasiune populară. In toată învălmăşala de atunci, nci un glas autorizat de critic contemporan n'a găsit o nouă justificare teoretică a raportului dintre morală şi artă; când nu s'a polemizat violent, s'a recurs la explicaţia maio-

resciană, s'a parafrazat teoria bătrânului critic, expusă în **Comediile lui Caragiale,** unde marele comic era apărat de o presupusă imoralitate.

Autoritatea criticului junimist s'a făcut actuală, și toată critica estetică s'a pus sub tutela ei. Maiorescu era din nou printre noi și glasul lui ferm nu lăsa să răzbată sgomotul vorbelor tari și al confuziilor elementare, iar desbaterea asupra raportului dintre artă și morală a rămas, teoretic, în celaşi punct în care a lăsat-o el.

Dacă s'ar ţine seamă numai de aceste două probleme, puse şi rezolvate de critica maioresciană, de raportul între universalitatea si etnicitatea operei de artă și de raportul dintre artă și morală — și s'ar vedea cât este încă de viu spiritul lui Maiorescu în critica de azi, și s'ar conchide la permanenţa actualităţii lui.

Titu Maiorescu a fost poate singurul om al timpului său, care, împreună cu Eminescu, a știut nu numai teoretic ce este poezia, dar a simţit, a intuit cu rară pătrundere și cu gust neşovăelnic cel mai delicat produs al artei, lirismul.

Nu vom stărui aici asupra studiului, deopotrivă de teorie estetică și de critică aplicată, despre **Poezia română la 1867**, completat, prin partea lui primă, cu celălalt studiu despre **Direcţia** nouă (1872), ca să scoatem în evidenţă câteva principii și astăzi valabile, când e vorba despre esenţa lirismului.

Maiorescu a întocmit, în **Poezia română la 1867**, un condensat tratat de estetică, cel dintâi în cultura noastră aplicat cu deosebire la poezie: nu interesează dacă ideile aparţin lui Hegel și Schopenhauer, fiindcă ideologia maioresciană nu s'a desfăşurat în pură abstracţie, ci s'a coborît şi la exemplificări, la

intuiții critice, pe baza unui vast material poetic, din literatura noastră și din cele străine.

Aș trimite mai curând pe cititor la studiul foarte subtil și documentat al d-lui Vladimir Streinu, despre **Edgar Poë și scriitorii români (Revista Fundațiilor Regale**, II, 6, 1 Iulie 1935), în care ideile hegeliane și schopenhaueriane știute ca fiind împrumutate de Maiorescu, se completează cu revelatoare infiltrații din reflecțiile asupra esenței poeziei lui Poë, dovedind și în acest domeniu o actualitate tot atât de permanentă.

Cât de schematică, de arbitrară este împărțirea activității maioresciene, în critică culturală și critică literară (la care a contribuit el însuși într'o bună parte, când își fixase cam prin 1886 rolul de critic încheiat) — se vede din cele câteva pilde pe care le-am dat și din spiritul încă actual, în planul propriu al criticei, pe care l-am scos în evidență; față de noi, Maiorescu este încă un maestru viu, un critic necercetat în toate cutele personalității lui și un patron, în sensul general, demn de toată considerația criticii contemporane.

Sunt, de sigur, între teoriile maioresciane și părți moarte, chiar formulări de principiu eronate sau discutabile, pe care le vom releva cu acelaș sentiment al distanței, la care ne obligă comemorarea de azi.

Maiorescu a fost nu numai un critic, dar și un logician ispitit de generalizări și idei normative. De altminteri, cine urmărește atent toate formulările lui teoretice, indiferent din ce articole, observă că procedează după o schemă cam asemănătoare: dela par-

ticular, dela incidental, se înalță la general, dela concret la abstract.

In citatul studiu despre **Literatura română și străinătatea,** după ce remarcă buna primire și caracterul de originalitate al traducerilor de poezie și proză din românește în nemțește, Maiorescu conchide cu o teorie întreagă, numită „teoria romanului poporan". Din constatarea câtorva opere epice, cu material rural, și dintr'un simț de opoziție pur teoretică față de teoria tragediei clasice care vede în eroul principal o individualitate „mai întâi de toate activă", ajunge la următoarea formulare:

„In roman și novelă, din contra, persoana principală este în esență pasivă și, departe de a stăpâni la început împrejurările, este ea stăpânită și bântuită de ele și trece prin conflicte tocmai din cauza înâmplărilor din afară. De aceea, susținem acum noi, subiectul propriu al romanului este viața specific națională, și prsoanele principale trebue să fie tiurile unor clase întregi, mai ales a țăranului și a claselor de jos. Căci o figură din popor este dela început pusă sub stăpânirea împrejurărilor ca sub o fatalitate, ea poate fi pasivă fără a fi slabă, fiindcă înfățișează în sine toată puterea impersonală a tradiției de clasă, și totodată exprimarea simțirilor și pasiunilor ei poate fi mai clară, fiind mai primitiv firească și mai puțin meșteșugită prin nivelarea culturii înalte.

De aceea și vedem, că romanul poporan se poate înălța la o culme de emoțiune ce-l pune alăturea cu adânca mișcare a tragediei, la care nu ajung romanurile din societatea de cultură cosmopolită...", etc.

Cu toată desvoltarea pe care o dă acestei teorii, asemănând-o el însuși cu teoria aristotelică a tra-

gediei, opera epică producând acelaşi **catarsis** în spiritul cititorului, ca şi opera dramatică, concede la finele expunerii şi recunoaşte că „nu vrea să fie o formulare absolută” şi că „în deosebi nu vrea să condamne romanurile moderne, care nu ar fi o reprezentare a figurilor tipice dintr'un popor dat, şi să recunoască exclusiv numai romanurile claselor de jos”.

Logicianul s'a trădat totuşi, de data asta, şi „teoria romanului poporan” rămâne o simplă observaţie generalizată, nu şi o teorie a romanului în sine; căci, dacă e vorba să opunem o serie de nume şi de opere celor citate de Maiorescu, ce facem atunci cu **Prinţesa de Clèves**, cu **Les liaisons dangereuses**, cu eroii foarte activi şi arivişti ai multor romane balzaciene, cu romanele lui Stendhal, ale lui Dostoiewsky, cu opera lui Proust, cu toate romanele de analiză psihologică, şi cu tot ce se abate dela „teoria romanului poporan?”.

Gustul lui Maiorescu se pare că era limitat numai la o anume zonă a romanului şi dintr'o preferinţă personală a scos o teorie cu pretenţie de generalitate; de altfel în **Insemnări zilnice**, se vede că, în materie de roman, această cucerire a veacului al XIX-lea, criticul rămăsese la lecturi destul de sumare şi la opere a căror celebritate s'a stins odată cu momentul apariţiei lor. Lecturile noastre sunt mult mai diverse, când e vorba de roman, gustul nostru e mult mai variat şi însuşi conceptul modern despre roman este atât de cuprinzător, atât de maleabil, încât aici Maiorescu nu este nici chiar un om al timpului său, dacă socotim acest timp nu numai restrâns la literatura română, dar extins şi la

literatura universală, din perspectiva căreia criticul ne-a obişnuit să judecăm.

Pretinsa „teorie a romanului poporan”, căreia Maiorescu îi dă o valabilitate universală, ni se pare astăzi numai o simplă observaţie, şi încă aplicabilă la un moment istoric al prozei noastre, care, într'adevăr, a excelat în opere cu personagii luate din mediul rural sau din cel al claselor de jos.

Dintre teoriile maioresciane, formulată cu aceaşi fermitate de ton şi de convingere, este şi raportul de exclusivitate între poet şi critic. Ca totdeauna, şi aici porneşte dela un incident, ridicându-se apoi la o generalizare. Este vorba, cum se ştie, de critica pe care a făcut-o Delavrancea lui **Despot-Vodă** al lui Alecsandri, într'un foileton din **Epoca** (1886) şi de conferinţa ţinută de Vlahuţă la Ateneu (în acelaşi an), în jurul poeziei lui Eminescu şi Alecsandri, în care scotea în evidenţă, firesc, superioritatea celui dintâi.

Maiorescu nu acceptă, în principiu, critica literaţilor şi formulează astfel diferenţa temperamentală ireductibilă, între poet şi critic, într'o expresie lapidară:

„Criticul este din fire transparent; artistul este din fire refractar”.

Psihologul herbartian care a fost şi-a rămas Maiorescu iubea despărţirile categorice între funcţiile spiritului, mai bine zis între facultăţile sufleteşti, şi nu admitea putinţa multiplicităţii lor. In loc să discute temeinicia criticilor lui Delavrancea şi Vlahuţă, le interzice principial să practice critica literară, ca fiind destinată criticului pur, determinat de natura lui iniţială.

Iar când a fost să apere, în Academie, poezia populară atacată de Duiliu Zamfirescu, nu s'a mărginit să-i răstoarne argumentele unul după altul, ci i-a amintit, cu fermitate elegantă, de vechiul lui principiu dela 1886, aplicându-i aceeaşi interdicţie de a critica producţiile fanteziei populare, ca şi pe confraţii pe care-i amestecase în răsunătoarea desbatere. Se ştie ce a urmat după acest duel academic : s'au rupt şi raporturile personale între scriitor şi critic, spre mâhnirea noastră, care am văzut una din cele mai frumoase corespondenţe literare curmată pentru totdeauna.

Maiorescu punea, desigur, principiile mai presus de persoană, oricât de scumpă i-ar fi fost ; ceea ce face caracterului său cinste, chiar dacă intransigenţa nu e şi dovada dreptăţii.

Teoria maioresciană, formulată în chip absolut, nu se verifică nici prin faptele istoriei literare, nu se poate susţine nici în temeiul ei psihologic; atâtea pilde, în literatura lumii şi la noi, de literaţi care au făcut şi critică (şi încă strălucită) vin să pună în discuţie deosebirea categorică între poet şi critic şi s'o infirme.

Dogmatismul maiorescian (căci există unul) este un dogmatism de idei, nu atât un dogmatism temperamental şi estetic; gustul criticului a fost mai ager, mai suplu decât ideile care l-au condus şi decât anume teorii pe care le-a emis; un spirit care a putut să adere spontan la genii atât de diferite în structura lor, cum sunt Eminescu, Creangă si Caragiale, şi care n'a încremenit în admiraţiile tinereţii, adaptându-se la evoluţia literaturii române, până la adânci bătrâneţi, şi remarcând fiecare talent demn de stimă, indiferent din ce grupare literară

s'ar fi ivit, este într'adevăr „transparent", aşa cum trebue să fie orice spirit critic.

Deşi nu ţine de teoriile lui estetice, dar fiindcă se referă la limbaj, deci la expresia literară, vom aminti aici şi soluţia pe care o dă în privinţa neologismelor; educaţia lui clasică, cu respectul pentru forma desăvârşită, îl pune de timpuriu în contact cu problemele de limbă, fie sub raportul strict filologic, aşa cum mărturisesc întinsele lui studii **Despre scrierea limbii române,** fie sub raportul literar, aşa cum o dovedeşte aspra şi îndreptăţita critică despre **Limba română în jurnalele din Austria,** al căror respect pentru geniul limbii naţionale era şovăelnic.

Cum Maiorescu are, între altele, şi meritul necontestat de a fi creatorul unui stil de idei, în cuprinsul său şi în limita unor concepte noi cărora le-a dat circulaţie prin felul de a cugeta asupra multor probleme, e dela sine înţeles că el este şi unul din cei mai buni scriitori pe care i-am avut şi-i avem încă, în domeniul ideilor.

Când ne-mândrim astăzi de a fi descoperit mai toate izvoarele lui din estetică, din politică etc., — şi când am ajuns la concluzia că Maiorescu n'a fost un gânditor „original", ci un excelent spirit de aplicaţie al gândirii altora în cultura română, să nu uităm totuşi că meritul de a fi dat expresie românească unor idei străine, care trebuiau să fie asimilate şi la noi, este de o importanţă covârşitoare.

Generaţia dela 1848 se mişca foarte anevoios între idei (şi acestea mai ales politice), scriind când nesigur în expresie, când, în felul lui Heliade, adică simulând ideea prin cuvinte pretenţioase; cu rare excepţiuni, ca de pildă la un Ion Ghica, a cărei ope-

ră de popularizare, în materie de economie politică, îşi are titlul ei de merit — ne mai putem adresa astăzi prozatorilor de idei ai generaţiei eroice. Iar un Hasdeu, cu toată marea lui eruditie, şi cu toată nestinsa lui curiozitate de teorii istorice, folkloristice etc., deşi depăşeşte cu mult nivelul celor dela 48, când e vorba de expresie, mai ales în **Istoria critică** şi chiar şi în **Magnum Etymologicum,** rezumă teorii, le discută şi emite ipoteze, nu totdeauna într'o fericită şi sigură formulare.

Impreună cu Eminescu, Titu Maiorescu rămâne şi astăzi în fruntea generaţiei lui, ca scriitor de idei, şi un model de preciziune şi fermitate, de limpezime şi logică şi de o anume căldură interioară, în desfăşurarea cugetării. Că n'a fost original, este de puţină însemnătate(câţi gânditori originali avem oare azi ?) ; originalitatea lui stă în expresia în care a ştiut să înveşmânte, să românizeze idei de circulaţie europeană, în estetică, politică şi alte domenii.

De aceea studiul lui **Neologismele** (1881), pe lângă unele adevăruri devenite obşteşti, pe lângă unele amănunte remaniabile sau discutabile, cuprinde, în totalitatea lui un sâmbure viu, din care poate ieşi un lăstar de gândire; într'o controversă pe care ne-a fost dat s'o vedem reaprinsă, fie de oameni cu idei fixe, fie de diletanţi, rareori şi de linguişti, şi care a frământat opinia publică mai mult decât pe scriitori, asupra neologismelor şi legitimităţii lor de a fiinţa în limbă, nimeni nu s'a mai întors la Maiorescu; şi rău s'a făcut, căci, şi în această problemă, criticul nu e departe de noi; un singur pasaj — acesta esenţial — desprins din studiul lui, ne va atrage luarea aminte asupra acelui sâmbure în care stă învăluit germenul de încolţire al unei idei:

„Căci legea acestui fenomen limbistic ne pare a fi cea următoare· cuvintele (afară de termenii tehnici, care sunt indiferenţi şi de aceea sunt şi cosmopoliţi) nu se nasc şi nu se înrădăcinează din destilarea rece a reflecţiunii, ci din căldura simţământului. Neologismul se lipeşte de organismul unei limbi sub fierberea emoţiunii. Exaltarea religioasă, aprinderea revoluţionară, mişcarea poetică a unui întreg popor sau a unei părţi însemnate din el — iacă izvorul de viaţă al cuvintelor nouă ce şi le însuşeşte o limbă".

Este o eroare care s'a perpetuat până în critica şi în judecata multor contemporani ai noştri, aceea despre valoarea exclusiv culturală a operei lui Maiorescu; ea a făcut pe mulţi să nu-l mai recitească, să nu-l mai citeze şi să-l socotească un spirit încheiat, fără sugestii fructuoase pentru azi şi de o prezenţă istorică limitată în cadrele junimismului. Iar cât priveşte însăşi deformarea rolului cultural al criticului ferm, generaţiile noi au moştenit, fără simţ critic, unele prejudecăţi, pe care le-am văzut adesea repetate si îngroşate; între ele, cea mai nedreaptă, mai falsă este şi aceea a negativismului total şi a neîncrederii în forţele creatoare ale poporului nostru. Un anume neopaşoptism (cu multe idei de împrumut şi cu multe elanuri verbale si confuzii de cugetare) de care a fost bântuită nu de mult ideologia celei mai tinere generaţii, care se socotea începătoare de ev nou în cultura română — caută să subvalorifice criticismul maiorescian, punând mai presus pe gazetarul Heliade şi pe poligraful şi eruditul Hasdeu. Noi nu vom face gresala să comparăm personalităţi de sine stătătoare şi merite impermeabile, punând în cumpănă pe Heliade şi Has-

deu cu Maiorescu; ar însemna să amestecăm epocile şi să defigurăm individualităţi atât de structural deosebite (oricât Heliade ar fi de înrudit temperamental cu Hasdeu), într'un joc de substituire a valorilor, care, până la urmă, rămâne un simplu joc; ne mulţumim a privi pe Maiorescu în cadrele epocii lui şi mai ales în sine, în acea permanenţă a criticului şi a scriitorului, care este el însuşi şi nu se poate confunda sau înlocui cu altul.

Am crezut şi noi într'o vreme (mai precis până la apariţia postumelor **Insemnări zilnice**) că Titu Maiorescu a fost un fel de mandarin fericit în cultura română, că s'a desfătat sub razele unui epicureism intelectual şi a unei bune stări sociale, care l-au împiedicat să-şi desfăşoare o activitate mai întinsă şi mai adâncită. I-am imputat mai ales puţinătatea cantitativă a operei lui de critic şi l-am învinuit de un fel de demisie voluntară dintr'o vocaţie pe care n'a dus-o până la sfârşit, nu în consecinţele ei active, de vigilenţă şi curiozitate asupra scrisului naţional, ci în însăşi încrederea în eficacitatea criticii, ca studiu independent, de interpretare a scriitorilor.

Titu Maiorescu a fost un muncitor fără pereche; notele lui zilnice ne pun în faţa unei activităţi multiple, înverşunate, iar incidentele şi dramele vieţii lui ne desvăluesc atâta nelinişte, în unele epoci, încât ne-am modificat radical imagina despre fericitul mandarin, care a coborît din când în când într'o desbatere de idei, s'a străduit într'o problemă pe care a soluţionat-o sau a condescins să înlănţue într'o mai întinsă judecată un studiu critic. Dacă imaginea omului e cu totul alta, după cunoaşterea

Insemnărilor zilnice şi dacă legenda despre avariţia scrisului maiorescian îşi află explicarea, nu e mai puţin adevărat că mai rămâne ceva în discuţie; şi anume însăşi concepţia lui despre critică şi utilitatea ei, în cultura unui popor; niciodată nu vom putea trece peste rândurile din **Poeţi şi critici**, în care spune:

„In proporţia creşterii acestei mişcări (e vorba de „direcţia nouă") scade trebuinţa unei critice generale. Din momentul în care **se face** mai bine, acest fapt însuşi este sprijinul cel mai puternic al direcţiei adevărate. „Poeziile" lui Eminescu, „Pastelurile" şi „Ostaşii" lui Alecsandri vor curăţi dela sine atmosfera estetică viţiată de Macedonski, Aricescu, Aron Densusianu etc., etc., „Cuvintele din Bătrâni" ale d-lui Hasdeu sânt dela sine lovitura de moarte a dicţionarului Laurianu-Massimu şi a rătăcirilor „filologice" dela Târnave. Şi aşa mai departe.

Nu e vorba, aprecierile critice izolate nu vor lipsi şi nu vor trebui să lipsească niciodată dintr'o mişcare intelectuală, şi noi înşine am citat mai sus articolele d-lor Onciul şi Bogdan ca un semn binevenit al timpului de îndreptare. Dar aceste sânt lucrări de amănunte. Sinteza generală în atac, izbirea unui întreg curent periculos o credem acum ştearsă dela ordinea zilei pentru părţile esenţiale în literatura proprie şi în ştiinţa teoretică. Rămâne încă la ordinea zilei în politică, dar de aceasta nu ne ocupăm aici.

Misiunea criticei — misiune de altminteri totdeauna modestă, dar nu fără importanţă în modestia ei — ne pare a fi în momentul de faţă mai mult de a lărgi cercul activităţilor individuale, de a deş-

tepta tinerimea încă prea amorţită de pâcla trecutului şi de a îmbărbăta spiritele spre lucrarea roditoare".

Scrise la 1886, rândurile acestea, oricât ar servi drept introducere la apărarea lui Vasile Alecsandri, criticat de Delavrancea şi Vlahuţă, oricât ar fi o abilă pregătire pentru şi mai abila judecată a întregii activităţi literare a bardului încă în viaţă (cât de curtenitoare sunt raporturile personale dintre Maiorescu şi Alecsandri ne-o mărturisesc **Insemnările zilnice!**) — ele nu sunt mai puţin şi expresia unei concepţiuni hotărîte despre rolul secundar al criticii literare, în cultura unui popor. Aşa că, socotind „lucrări de amănunt" studiile critice, Titu Maiorescu îşi fixează şi poziţia în istoria criticii noastre şi îşi defineşte şi structura lui de critic mai mult al generalului, decât al individualului!

Nu e nici o îndoială că el întemeiază critica literară, înaintea lui Gherea, care-l persifla pentru „critica judecătorească" pe care a practicat-o cu predilecţie ; Maiorescu nu e numai un teoretician şi un critic cultural cum s'a zis, ci este toate laolaltă, deci şi cel dintâi critic literar al nostru

Rolul lui — mutatis mutandis — este înr'un fel rolul unui Boileau român, înarmat şi cu principii directoare, animat şi de polemică, născut şi într'o epocă de mari scriitori (Eminescu, Creangă, Caragiale) şi dotat cu un gust sigur, ager şi cu sentimentul valorilor. Căci dacă, la Boileau, facem abstracţie de opera lui de legislator literar, ce rămâne din opera propriu zis critică? Dar dacă facem abstracţie de gustul lui (chiar limitat la clasicism) şi de acţiunea directă a acestui gust asupra marilor scriitori contemporani, ca şi de sentimentul valorilor pe care

l-a avut atât de viu, ce-ar mai rămâne din Boileau? Pe vremea lui, critica nu se născuse ca un gen literar independent (este o creaţie a veacului al XIX-lea) şi totuşi spiritul critic al lui Despréaux este viu, şi toate însuşirile fundamentale care alcătuesc un critic coexistă în opera lui.

Maiorescu a fost Boileau întârziat (în raport cu evoluţia criticii însăşi, în veacul în care el a trăti), dar un Boileau necesar, chiar cu un gust mai larg, fiindcă timpul îl făcuse să asimileze clasicsimul şi romantismul deopotrivă, în tânăra noastră cultură şi literatură.

Lipsiţi de orice tradiţie serioasă de critică, Maiorescu trebuia să înceapă cum a început şi să sfârşească aşa cum ştim, adică să nu treacă şi la un alt moment de evoluţie al criticii literare.

Dacă Maiorescu ar fi fost un simplu translator de idei, în estetică şi critică, un cărturar care s'a familiarizat şi cu teoriile despre artă, desigur că n'am fi vorbit astăzi de criticul literar, care există, în limitele ce vom vedea, dar există de totdeauna, dela primul la ultimul lui articol şi pretutindeni prezent prin gustul lui, prin sentimentul frumosului. Altminteri, ar fi fost un fel de Anghel Demetrescu, care ne-a rezumat conştiincios şi limpede tot soiul de poetice şi unele teorii artistice (în special pe Taine), dar care a fost, în critică, un simplu diletant, fără acel sentiment al frumosului, încălzit de gust.

De aceea, când se vorbeşte despre critica culturală şi critica literară maiorescîană, ca de două epoce pefect distincte, în opera lui, ni se pare cu totul arbitrar: este oare vre-o deosebire, ca spirit, ca siguranţă de orientare teoretică şi ca siguranţă de gust şi sentiment al valorilor, între studiul **Poezia**

română la 1867 sau **Direcţia nouă** 1872) şi **Comediile d-lui Caragiale** (1886) sau între recenziile despre Octavian Goga şi d. Mihail Sadoveanu (1906) ca şi între aceea despre d. I. A. Brătescu-Voineşti (1907)? Hotărît nu! Maiorescu este structural acelaşi, cu limitele lui bine definite, cu o anume respiraţie a spiritului critic şi cu o putinţă de desfăşurare poate prea schematică, prea embrionară, dar de egală siguranţă în expresie.

Nu putem avea astăzi decât o parţială icoană de ce a însemnat acţiunea orală a criticii maioresciane, dela om la om, în şedinţele **Junimii,** în consultările individuale, date în taina biroului sau în corespondenţa lui, care s'a făcut cunoscută, în schimbul de scrisori cu Duiliu Zamfirescu.

Cine a parcurs şi al doilea volum de **Insemnări zilnice,** în care consemnează şi şedinţele literare ale **Junimii,** cu impresiile ferme de moment, relevând operele de valoare, citite în salonul lui din Bucureşti, nu poate uita semnificativele, insistenţele, deşi rapidele menţiuni, despre **Luceafărul** lui Eminescu sau despre comediile lui Caragiale. Turneul pe care-l face, printre cunoscuţi, cu poema celui dintâi sau cu **Scrisoarea pierdută** şi lecturile lor repetate, cu satisfacţia de a fi descoperit opere de primă calitate, arată în deajuns de câtă intuiţie critică era capabil Maiorescu, de ce gust înalt da dovadă şi de ce pasiune, în materie de artă, era însufleţit. Aceleaşi **Insemnări zilnice** consemnează cum, într'o singură zi, sub căldura entuziasmului, a redactat articolul **Comediile d-lui Caragiale.**

Şi să ţinem seama că toate acestea se întâmplă într'o epocă de mare atonie sufletească a omului şi într'o perioadă de aprigă solicitare a lui, împăr-

ţită între catedră şi politică, între o ruptură sentimentală cu trecutul şi adaptarea la o altă viaţă.

S'au găsit oameni care au strecurat îndoieili asupra gustului critic al lui Maiorescu şi au pus în discuţie valabilitatea judecăţilor lui de valoare; nu rareori s'a afirmat că a pus pe aceeaşi treaptă talente de a doua şi a treia mână, cu Eminescu de pildă, şi că o anume oportunitate socială l-ar fi făcut să supra-preţuiască pe Alecsandri, decretându-l cel mai mare poet, în paguba aceluiaşi Eminescu.

Intr'o încercare de restabilire a adevărului, ca cea de faţă, nu ne vom da în lături să punem la punct şi aceste insinuări; niciodată Maiorescu nu s'a lăsat coplesit de relaţiile lui sociale, în judecată literară, şi nici n'a fost sclavul „direcţiei noi", adică al spiritului de cenaclu. Mai mult chiar, **Convorbirile literare** au primit în paginele lor colaborarea unor scriitori de veche generatie, ca Alecsandri şi Ion Ghica, iar atâţia alţii ,din grupări adverse, au dat ocol la şedinţele **Junimii**, criticului care avea darul şi autoritatea să consacre, cum multă vreme n'a avut nimeni dintre criticii noştri de vază. Un istoric al cenaclului şi o trecere în revistă a personalităţilor ce s'au perindat, în cursul anilor, prin casa ospitalieră a lui Maiorescu, ne-ar rectifica multe erori şi ar pune în lumină multe surprize.

E drept că omul de cultură şi criticul n'a încetat niciodată să fie şi un om politic; jurnalul lui e plin de aprecieri asupra putinţii de utilizare sau nu a fiecărui participant la şedinţele **Junimii**, în viaţa socială; dar Maiorescu, pe lângă faptul că era un excelent cunoscător de oameni, mai era şi un spirit care a ştiut să disocieze categoric opera de om, pe scrii-

tor de eventualul partizan politic. Relaţiile lui cu Eminescu, Caragiale şi Duilu Zamfirescu erau mai întâi pe planul literar, apoi pe acela social: si dacă e vorba să se facă un bilanţ cinstit al profitului, în ordinea carierei, amicilor lui literari şi al profitului politicului Maiorescu, n'am sta un moment la îndoială să afirmăm că beneficiarii au fost literaţii şi nu criticul.

Cât a făcut Maiorescu pentru omul Eminescu, pentru Caragiale şi Duiliu Zamfirescu se va arăta într'o zi, pe bază de documente, şi se va spulbera şi cealaltă legendă despre egoismul maiorescian şi indiferenţa lui faţă de nevoile tuturor amicilor literari. Confrunte oricine corespondenţa lui cu Duiliu Zamfirescu, şi, dincolo de relaţiile artistice, dintre ei, va vedea câte solicitări îi adresează autorul **Vieţii la ţară**, în cariera lui diplomatică, şi câtă solicitudine depune Maiorescu să-l satisfacă. Iar cine se mai poate îndoi de nerecunoştinţa lui Caragiale, faţă de câte servicii i-a făcut criticul, pe care l-a atacat în numeroase rânduri, să facă un examen mai atent între cele două caractere şi să judece de partea cui se află eleganţa şi de-a cui lipsa ei; despre iubirea şi admiraţia pentru Eminescu, posteritatea posedă un document de rară frumuseţe etică şi intelectuală, scrisoarea pe care Maiorescu o adresează poetului la Viena, în 1884, înserată şi în al doilea volum din **Insemnări zilnice**; să mai existe vre-o umbră de îndoială, în cugetul cuiva, după cunoaşterea acestei scrisori, pe care am dori-o reprodusă în toate manualele de limba română, despre interesul uman al criticului faţă de cel mai mare şi nefericit poet al nostru, şi despre câtă înaltă preţuire acordă el operei şi inteligenţei eminesciene?

Istoria noastră literară are de înlăturat numeroase prejudecăţi, are de distrus multe legende păgubitoare despre **Junimea** şi raporturile lui Maiorescu, omul şi criticul, cu scriitorii timpului; va sosi cândva momentul să se scrie o istorie amănunţită, dreaptă, a **Junimii** şi să se restabilească, după documente sigure, fizionomia etică a celui care a fost acuzat de egoism şi indiferenţă faţă de literaţii pe care i-a iubit şi preţuit.

Dacă astfel stau lucrurile, nu este o grosolană inducere în eroare a posterităţii când se pune la îndoială dreapta judecată literară a criticului Maiorescu şi rara lui intuiţie a valorilor creatoare?

Nu vom scoate aici în evidenţă decât câteva din aceste judecăţi, pe care le-am moştenit şi noi, le-am ratificat şi le-am pus la fundamentul studiilor noastre critice, aducând astfel un omagiu integral memoriei şi viabilităţii critice maioresciane; fără siguranţa gustului, fără autoritatea intelectuală a celui dintâi critic român, n'ar fi fost cu putinţă desvoltarea ulterioară a criticii naţionale şi n'am fi trecut dela forma embrionară a criticii estetice, practicată de Maiorescu, la studiile şi monografiile pe care critica de azi le închină celor mai însemnaţi scriitori junimişti.

Acţiunea celui dintâi critic român se aseamănă cu o asanare şi consolidare de teren, cu stabilirea unui temei de certitudine, în materie de gust, deschizând astfel calea spre creaţia critică, urmaşilor lui; omagiul nostru este însuşi omagiul timpului adus adevăratului cap de linie al criticii moderne române, căreia i-a fixat spiritul şi i-a dat normele generale.

Dar să ne întoarcem la acea verificare a judecăţi-

lor de valoare maioresciane, pe care ne-am propus să le scoatem în lumină.

Dacă în **Poezia română la 1867**, criticul se împleteşte cu esteticianul şi dacă aplicaţiile lui sunt de amănunt, în **Direcţia nouă** (1872) el apare dintr'odată, cu fermitate a judecăţii, cu mare clar-vedere şi cu un simţ al măsurii, ca gust, pe care vremea nu le-a putut întuneca.

La această dată, punând „în fruntea noii mişcări" pe Vasile Alecsandri, nu greşeşte cu nimic, fiindcă aşa se prezenta situaţia poeziei române; de altfel, imediat accentuează: „Cap al poeziei noastre literare, în generaţia trecută". Alecsandri e socotit pe primul plan al poeziei, nu atât dintr'o exagerată judecată, cât din cauza continuităţii lui lirice, remarcabilă între 1868—1871, prin publicarea **Pastelurilor.**

Maiorescu nu-i consacră nici două pagini întregi fericitului bard şi judecata lui nu depăşeşte aceste limite:

„Pastelurile" sunt un şir de poezii, cele mai multe lirice, de regulă descrieri, câteva idile, toate însufleţite de o simţire aşa de curată şi de puternică a naturei, scrise într'o limbă aşa de frumoasă, încât au devenit fără comparare cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, o podoabă a literaturii române în deobşte".

Insistăm că ne găsim în anul 1872 şi că nu trebue să luăm o judecată emisă într'un anume timp drept una post-datată, cum au făcut mulţi dislocând-o din momentul ei istoric.

Despre Alecsandri a mai formulat Maiorescu, cu mai multă amploare şi mai multe nuanţe, o judecată generală asupra sensului operei lui, la 1886. în arti-

colul **Poeți și critici**; bătrânul bard trăia încă, da toată curtenia expresiei maioresciane (știm în ce ra porturi personale a fost criticul cu Alecsandri, di jurnalul lui postum) nu atenuează în fond o judecat categorică și care este cea dintâi recunoaștere a me ritelor culturale ale scriitorului, așa cum și noi i- acordăm, după atâta vreme. Comparându-l cu Emi nescu, sau mai bine evitând să-l compare, cu tot tac tul necesar, conchide într'o caracterizare de mae stru;

„Alecsandri are o altă însemnătate. In Alecsandr vibrează toată inima, toată mișcarea compatrioțilo săi, câtă s'a putut întrupa într'o formă poetică î starea relativă a poporului nostru de astăzi. Farme cul limbii române în poezia populară — **el** ni l- deschis; iubirea omenească și dorul de patrie în li mitele celor mai mulți dintre noi — **el** le-a întru pat; frumusețea proprie a pământului nostru nata și a aerului nostru — când societatea mai cultă a putut avea un teatru în Iași și București — **el** a răs puns la această dorință scriindu-i comedii și drame când a fost chemat poporul să-și jertfească viața î războiul din urmă — **el** singur a încălzit ostași noștri cu raza poeziei.

A **lui** liră multi-cordă a răsunat la orice adiere c s'a putut deștepta din mișcarea poporului nostru î mijlocia lui.

In ce stă valoarea unică a lui Alecsandri?

In această **totalitate** a acțiunii lui literare".

Este, în această judecată, vreo exagerare, este î abilitatea de expresie a criticului vreo concesie d gust și probitate intelectuală? Din contra este de

totală independenţă şi de o justeţe pe care orice istorie literară şi-o poate pune drept epitaf, în fruntea capitolului consacrat lui Alecsandri.

Mult mai concesiv şi mai entuziast a fost însuşi Eminescu, în aprecierea meritelor literare ale lui Alecsandri, pe care-l omagiază în **Epigonii**, în trei strofe vestite, încununându-l cu diadema de „rege al poeziei"; omagiul lui Maiorescu este strict critic, al lui Eminescu e de un romantism generos, din care am reţinut mai ales calificarea bardului, văzut „vecinic tânăr şi ferice" şi mai puţin restul caracterizării; şi tot Eminescu, în **Curierul de Iaşi**, din 24 Decemvrie 1876, scriind o notă despre ediţiile lui C. Negruzii şi V. Alecsandri, apărute la Socec, lăuda opera „celui mai mare poet al nostru V. Alecsandri".

Despre Eminescu, Titu Maiorescu a scris întâia oară în **Direcţia nouă**, punându-l în al doilea rând după Alecsandri şi consacrându-i aproape patru pagini, în care analizează **Venere şi Madonă, Epigonii** şi **Mortua est**; judecata criticului, care are curajul consacrării lui Eminescu, numai pe baza acestor trei poeme, cu toate îndreptăţitele rezerve ce face asupră-le, nu este nicidecum o simplă dibuire prin ipoteză şi necunoscut (oricât atâtea strofe şi versuri strălucite ar prevesti pe adevăratul Eminescu de mai târziu), ci vădeşte o intuiţie sigură şi o ierarhie precisă în valorificarea poeziilor pe care le discută.

Când începe caracterizarea prin fraza:

„Cu totul osebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, până acum aşa de puţin format, încât ne vine greu să-l cităm îndată după Alecsandri, dar în fine poet, poet în toată puterea cuvântului este d. Mihail Emi-

„escu”, — în care rezerva și elogiul se împletesc admirabil și în care se cuprind toate particularitățile noului mod poetic eminescian, așa cum se străvăd în începuturile lui cele mai remarcabile, — și când, mai departe, sfârșește cu elogiul adus acestor poezii care „au și farmecul limbajului (semnul celor aleși), o concepție înaltă și pe lângă aceste (lucru rar între ai noștri) iubirea și înțelegerea artei antice” — putem spune că, la 1872, era Eminescu mai bine prețuit, mai just chiar, decât o face Maiorescu, în câteva intuiții fundamentale?

In 1875, Anghel Demetrescu, sub pseudonimul G .Gellianu, publică în **Revista Contimporană, un** studiu, după 11 poezii ale lui Eminescu, tipărite în **Convorbiri literare.** Maiorescu îl consacrase numai după trei poeme, situându-l imediat după Alecsandri, în timp ce criticul de prozodie și profesorul minuțios de istorie, care a fost Anghel Demetrescu, conchide sentențios și definitiv că poemele publicate până la această dată sunt „niște producțiuni atât de incorecte, de neterminate, încât mulțimea greșelilor formei împiedică de a zări chiar schînteia inspirațiunii”.

Să ne mai mirăm de rezervele făcute de Maiorescu, la 1872, când afirma, pe lângă ele, că Eminescu este „poet, poet în toată puterea cuvântului?”

A doua oară, criticul junimist scrie despre **Eminescu și poeziile lui,** la 1889, cel mai cuprinzător, mai entuziast și mai frumos studiu, din câte s'au scris până atunci asupra poetului și cel mai întins studiu de critică literară, din toată cariera lui. Alcătuit din două părți distincte, prima în care zugrăvește tipologic personalitatea umană și natura geniului eminescian, după imagina geniului din metafizica lui Schopenhauer, a doua în care face critica

tehnică a poeziei lui Eminescu, nu în înţelesul poeticei şi prozodiei lui Anghel Demetrescu, ci în originalitatea ei de expresie, în sugestia inedită de limbaj poetic şi în puterea lui de strălucire excepţională, — studiul lui Titu Maiorescu a rămas, şi după interpretarea lăturalnică a lui Gherea, din 1890, singura imagine critică de valoare, până la recenta imagine, diametral opusă, creată de d. G. Călinescu.

Iar partea de critică tehnică (cred că cel dintâi exemplu de astfel de critică a poeziei, la noi), pe care a reluat-o atât de stângaci uneori şi atât de discutabil adesea, G. Ibrăileanu, în **Note asupra versului**, aduce atâtea intuiţii surprinzătoare ,citează atâtea versuri sugestive din poemele eminesciane, amintindu-ne de subtilul cercetător al **Poeziei române la 1867**, încât rămâne şi astăzi valabilă, oricâte studii s'ar mai fi scris despre expresia poeziei lui Eminescu şi oricâte observaţii ingenioase au mai făcut şi alţii.

In schematismul său, Titu Maiorescu se mulţumeşte să clasifice inovaţiile formale ale poemelor eminesciane şi să le ilustreze cu citate excelente; intuiţiile lui de critic par astfel oarecum impersonalizate, renunţând la comentarii mai ample şi la analize mai amănunţite.

Ca o neapărată completare a celor scrise asupra lui Eminescu, este astăzi de citat integral, de pus drept anexă la studiul lui din 1889, şi scrisoarea lui Maiorescu, pe care i-o trimite la Viena, după prima întremare a poetului din cruda lui boală, şi care îmbrăţişează deopotrivă pe om şi pe geniu, într'unul din acele accente de frumuseţe rară, aş zice cu vorba criticului, de frumuseţe **impersonală**!

Spre veşnica cinstire a inimii şi minţii lui Titu Maiorescu, această scrisoare, care termină cu:

„Aşa dar, fii fără grijă, redobândeşte-ţi acea filosofie impersonală ce o aveai totdeauna, adaoge-i ceva veselie şi petrecere în excursiunea prin frumoasa Italie, şi la întoarcere mai încălzeşte-ne mintea şi inima cu o rază din geniul D-tale poetic, care pentru noi este şi va rămânea cea mai înaltă încorporare a inteligenţii române" ne dă şi cea mai înaltă măsură a entuziasmului şi a previziunii critice maioresciane şi ne atestă odată mai mult calitatea etică şi intelectuală a celui dintâi critic al nostru.

Dela acest mare preţuitor al lui Eminescu, dacă trecem la studiul ce-i consacră Anghel Demetrescu, în 1903, în revista **Literatură şi artă română**, şi care cuprinde o vedere generală bazată pe cercetarea **Poeziilor**, publicate de Maiorescu, pe ediţia V. G. Morţun, de **Proză şi Versuri**, pe **Culegerea de articole politice**, făcută de Gr. Păucescu, pe **Poeziile postume**, editate de Nerva Hodoş, şi pe **Scrieri inedite**, prefaţate de Ilarie Chendi vom vedea că imaginea critică maioresciană nu e chiar măcar umbrită şi că bunăvoinţa acestui spirit academic e cumpănită de atâtea rezerve, încât, având iluzia că face un pas înainte, face şi mai mulţi înapoi.

Profesorul de clasicism greco-roman, amatorul de critică prozodică şi restauratorul de adevăruri istorice care era Anghel Demetriescu, se simte jignit ori de câte ori metrica e scoasă din tiparele ei consacrate, ori de câte ori istoria e nerespectată sau ignorată, ori de câte ori expresia colorată îl depărtează de obişnuinţele lui academice ; şi, pe deasupra, fără să cadă în grosolănia lui Aron Densusianu (Demetrescu a fost un spirit ponderat, în elogiu ca şi în blam), e neplăcut impresionat de romantismul „extravagant", de pesimismul „bolnăvicios" al poetului, pe care-l

gustă numai în sentimentalitatea suavă a eroticei lui, în şoapta de romanţă a liricii lui, de o mare frăgezime de simţire şi expresie, strein de tot ce este măreţie cosmică, fior metafizic şi viziune amplă, în poezia lui Eminescu.

Anume reveniri ale lui, faţă de rezervele lui G. Gellianu de altă dată, asupra însăşi prozodiei (suprema lui estetică), asupra limbii poetice originale eminesciane — sunt mai curând corectări impuse de studiul lui Maiorescu, din 1889, decât schimbări organice de perspectivă, în critica lui de amănunt, de şicane de cărturar şi de iubitor de simţire clasică. măsurată.

Interesul pe care unii au voit să-l trezească şi pentru criticul Anghel Demetriescu, aşa cum l-au trezit pentru cărturar, nu se susţine şi străduinţa lui în acest domeniu ţine exclusiv de diletantism, nu şi de vocaţie.

Concepţia despre modestia criticii l-a împiedicat pe Titu Maiorescu să-şi desfăşoare intuiţiile în studii ample şi, la bătrâneţe, l-a împins numai până în pragul recenziei şi al raportului academic; dar curiozitatea lui mereu trează l-a ţinut la curent cu tot ce a fost talent demn de relevat, în literatura română, cu tot ce a produs spiritul creator naţional, în poezie, istorie, filologie şi chiar în domenii mai speciale; notele lui adiţionale, la unele articole, adaosurile mai lungi la altele, prefeţele reînoite la cele trei volume de **Critice**, simpla citare a numelor unor scriitori noi, dovedesc că spiritul lui critic a veghiat până în cei mai îndepărtaţi ani ai vieţii lui, acaparată, în cele din urmă, de politică.

In **Insemnările** lui sunt trecute atâtea proiecte de

lucrări de filosofie, de politică, de istorie, dar nici un proiect de lucrare critică mai întinsă, iar jurnalul său nu abundă de lecturi literare şi de impresii asupre cărţilor citite; putem oare conchide din asta că Maiorescu n'a avut vocaţie de critic şi că opera lui a fost un **passe-temps**, în acest domeniu pe lângă atâtea diverse preocupări care l-au pasionat, cum a fost politica, oratoria, cursurile de filosofie şi, într'o vreme, chiar avocatura?

Putem oare, după cele ce-am văzut, să spunem că Maiorescu, deşi a avut vocaţie recuzabilă de critic, şi-a neglijat-o şi că şi-a risipit forţele în ocupaţii străine de literatură? Şi într'un caz şi în celălalt am fi alături de adevăr; Maiorescu a fost, prin excelenţă un spirit critic, în accepţia cea mai generală a cuvântului şi oriunde s'a manifestat, în oricât de divergente tărâmuri a activat, el a dus cu sine aceeaşi unitate temperamentală, aceeaşi structură specifică — de critic, în politică la fel ca şi în literatură, în filosofie ca şi în istorie, în avocatură ca şi la tribună şi la catedră, şi că destinul lui a fost să dea cea mai strălucită pildă a criticii însăşi, în sensul ei de funcţie generală a spiritului, în a doua jumătate de veac a culturii române. Şi prin această fizionomie, Maiorescu este actual astăzi şi va mai fi încă atâta timp cât facultatea critică a minţii nu va înceta să funcţioneze, în evaluarea produselor spirituale ale culturii.

Pentru critica noastră contemporană, Maiorescu înseamnă un mare înaintaş într'o anume aripă a ei, în ceea ce se numeşte planul estetic al criticii; prin simţul autorităţii, prin ferma ei judecată, prin gust, critica maioresciană întrupează în mod concret câteva atribute ale criticii însăşi, de totdeauna, deşi

critica nouă a trecut şi la alte forme, mai evoluate, decât acelea pe care le-a practicat el.

Dacă nu există o doctrină Maiorescu, în critică, există o poziţie, şi dacă opera lui nu respiră un anume definit dogmatism estetic, în ea respiră ceva mult mai viabil: spiritul estetic.

Afară de d. Mihail Dragomirescu (şi numai până la un punct), Maiorescu n'a avut propriu zis discipoli în critică; tipul lui sufletesc nu s'a repetat, în cultura noastră, deşi a fost pastişat de atâţia epigoni.

Pentru disciplina criticii literare, după o sută de ani dela naşterea lui şi la aproape un sfert de veac dela moarte, Titu Maiorescu este încă o stea polară, care nu lasă să se rătăcească minţile, în noaptea confuziei, şi luminează încă valurile vrăjmaşe, care pot duce la naufragii, într'o cultură destul de tânără şi bântuită, din când în când, de cicloane ameţitoare.

Debuturile lui E. Lovinescu

I.

De obiceiu, scriitorii își amintesc cu ironie și cu un fel de indulgență superioară de începuturile lor timide și prea puțin conturate; uneori caută să le ascundă și lasă, cu o secretă plăcere, să le acopere uitarea: pentru creatori, tinerețea este o epocă de jenă sau, în cel mai bun caz, de o decență ce frizează pudicitatea. Maturitatea îi flatează și-i face siguri pe sine, solidarizându-i chiar și cu erorile ei ferme; numai diletanții și spiritele sterile se răsfață într'o veșnică adolescență, socotindu-se prezenți printr'o retrospecție de câteva decenii, în care o singură și palidă imagine se suprapune peste o nălucă a creației.

Nici lui E. Lovinescu nu-i plăcea, la maturitate, să-i amintești de primele lui volume, **Pași pe nisip,** la care se referea numai ca la o dată istorică, în memorii și în desele lui procese de autocritică; dacă-i făcea oarecare plăcere referința la întâile lui articole, ea era legată de atitudinea anti-semănătoristă și, cu deosebire, anti-iorghistă a unor diatribe virulente și categorice, la o vârstă când teoretiza un pironism critic, cu destulă emfază juvenilă.

Maiorescu a fost un scriitor pe care nu l-a obsedat niciodată problema începuturilor; cristalizat dela debut, ideea și expresia se afirmă neșovăelnic, ca o certitudine a personalității lui critice.

Individualitatea lui a avut totuşi o devenire şi paginile **Insemnărilor zilnice** ne pun în contact cu toate prefigurările ei; în adolescent intuim pe bărbatul matur, aproape în toate complexele cute ale personalităţii, manifestată pe planuri atât de diverse. Maiorescu a avut un stil interior şi unul social, care uneori s'au suprapus, alteori s'au subordonat; în tot cazul, au avut atâtea interferenţe.

Individualitatea lui E. Lovinescu este eminent reliefată în planul literar; forma ei socială aproape s'a identificat cu expresia scriitorului; regretatul critic a fost obsedat de ideea perfectării şi într'adevăr, în cele patru decenii de neîntreruptă activitate, a devenit mereu, până a ajuns la expresia împlinirii mature; această devenire a pornit însă dela temelii mai modeste, dela intuiţii mai fugare şi dela atitudini diferenţiale mai mult de temperament decât de ordine speculativă. Personalitatea lui critică dela maturitate se prefigurează totuşi în formele nucleare ale **Paşilor pe nisip**, cu o *surprinzătoare* anticipaţie; dacă nu se regăsesc aci toate trăsăturile ei constitutive, întâlnim însă atâtea note esenţiale, încât descoperirea lor îţi provoacă o adevărată plăcere intelectuală; pentru situare în perspectiva vremii, ca şi în perspectiva lăuntrică, a structurii lui, începuturile au exact acelaşi farmec pe care-l descoperi în seria de încercări preliminare ale unui mare pictor, care a realizat o operă de strălucită maturitate, după schematice eforturi, în care întrevezi, parţial, plenitudinea finală. Pentru o critică ce urmăreşte desfăşurarea organică şi pipăie zările spirituale ale unei personalităţi, zidită din strădanii şi căutări, nu este o mai mare delectare decât aceste începuturi în care poţi

capta fluviul la izvoare; citită printr'o optică de retrospecţie, opera de debut se luminează de bogatele reverberaţii ale operei mature, ca în acele fotografii, în care citeşti, în ordine inversă, trăsăturile fizionomice, până în firava figură a adolescentului sau în candidul chip al copilului; maturitatea limpezeşte, prin expresivitatea ei marcată, expresivităţile virtuale ale incertelor linii, în care poţi descifra o structură şi un destin.

Fiindcă a socotit critica şi o creaţie artistică, în strictă concepţie impresionistă, aşa cum se afirmă cu ostentaţie, în cele două volume ale **Paşilor pe nisip,** E. Lovinescu, în plin proces de evoluţie formală, a respins instinctiv şi rapid, cea mai mare parte din articolele de directivă şi polemică, dela debuturile lui; ajungând, cu vremea, la un fel de mistică a perfectării expresiei, şi-a desfiinţat cele două volume iniţiale, cuprinzând rodul a doi ani de activitate critică (1904 — 1906), trăgându-şi o parte din prezentările scriitorilor epocii, şi acelea remaniate, în **Critice.**

Pentru noi însă, materialurile părăsite au un deosebit preţ şi în lumina lor anticipativă, vom înţelege mult din evoluţia lui ulterioară; într'o eventuală ediţie critică, articolele neretipărite din **Paşi** vor trebui, neapărat, trecute la **Addenda,** cu un document esenţial asupra personalităţii lui incipiente.

Când E. Lovinescu debutează, Maiorescu îşi încetase activitatea, deşi se întreţinea un cult viu al regalităţii lui, cel puţin în cercul **Convorbirilor** şi în spiritul discipolilor de formaţie junimistă. Gherea îşi istovise şi el activitatea şi începuse să fie socotit un fel de patriarh venerabil al socialismului român;

critica lui va fi dusă mai departe, cu modificări, de G. Ibrăileanu şi, cu rezerve polemice, destul de categorice, de H. Sanielevici. Din aripa maioresciană se desprindea, cu exagerările vizibile de pe atunci, crescute mai apoi la forme excesive congenitale, critica estetică a lui M. Dragomirescu. La orizont mai apăruse încă vijeliosul temperament al lui N. Iorga, polarizând în jurul unei mişcări literare şi al unui violent dogmatism, multe din tinerele talente.

In această ambianţă, E. Lovinescu îşi caută o poziţie, dacă nu cu fermitate de contur, în tot cazul cu indicaţii care, în perspectiva desfăşurării unei strălucite cariere, sunt foarte semnificative. Apariţia lui, între doi mari îndrumători şi între atâţia dogmatici, pare puţin stânjenită; el nu era niciun îndrumător fanatic, nici un spirit speculativ; introducând un nou concept în critica română, impresionismul este la egală distanţă şi de spiritul filosofic maiorescian şi de dogmatismul gherist şi, temperamental, prin nuanţă şi ironie, prin judecată amabilă, în afirmare, ca şi în negare, deosebit de toate forţele tinere, pe atunci, ale criticei naţionale. De aceea a apărut multora drept un diletant, beletrist agreabil, furişat în critică; această imagine se agravează, cu atât mai mult, cu cât, paralel cu acţiunea critică, scrie teatru şi nuvele, atât de depărtate de ambianţa semănătoristă şi poporanistă a vremii, ca şi de literatura junimismului istovit, patronat dela distanţă de prestigiul maiorescian. Colaborator la mai toate revistele importante, de pe atunci, cu excepţia **Sămănătorului,** de unde fusese refuzat cu brutalitate, de N. Iorga, E. Lovinescu este un neînregimentat, faţă de toţi animatorii câţi se agitau, între directivele ideologice,

temperamentale sau numai partizane, ale momentului. Instinctiv, înclina totuşi spre Maiorescu şi junimism, iar debutul în foiletonul **Epocii** îl putea situa ca pe un maiorescian de nouă generaţie, deşi nu fusese crescut în preajma maestrului; sensibil la spectacolul individualităţii puternice. Lovinescu ne-a mărturisit, în **Memorii** că, în perioada lui universitară, a fost obsedat de aureola crepusculară a lui Maiorescu şi de cea aurorală a lui N. Iorga, pendulând între două structuri intelectuale şi două expresii literare diametral opuse; omagiu adus personalităţii, dincolo de ideea de afinitate, şi semn al inteligenţei critice receptive la farmecul valorilor. E. Lovinescu nu era nici orator, de specie maioresciană sau iorghistă, nici cap speculativ, ca îndrumătorul **Junimii** şi nici un animator, ca răscolitorul de energii Iorga, apostol al tradiţionalismului.

Cu o serioasă cultură literară, umanistă şi modernă, se orientează repede şi într'o expresie fluentă, în problemele criticei române, puse autoritar de Maiorescu şi Gherea, şi soluţionate în spirit vădit antagonic. Impresionistul E. Lovinescu, mai înainte de a-şi teroriza propria lui poziţie, în configuraţia criticei autohtone, se va pronunţa şi asupra principiilor dominante ale celor două poziţii care-şi disputau întâietatea în directivele impuse de cei doi maeştrii. Printr'o justă intuiţie va pune într'o discuţie cursivă, nutrită de numeroase lecturi şi ilustrată cu şi mai numeroase exemple, temele principale ale criticei maioresciene şi ale criticei gheriste.

Pentru uşurinţă şi simplificare vom scoate mai întâi în evidenţă atitudinea tânărului critic faţă de Gherea, care aplicase teoria mediului din Taine la litera-

tura noastră şi care practicase şi o critică activistă de conţinut asupra lui Eminescu şi Caragiale; discutând aplicaţiile lui Gherea, în fond discută însuşi determinismul celor trei factori taine-işti, schiţând o poziţie pe care va relua-o şi în alte împrejurări, adică în propriile lui orientări teoretice dela maturitate.

In studiul **Teoria mediului şi literatura noastră,** cu tot spiritul de frondă faţă de spiritul doctrinar, cu tot aerul de scepticism general ce învălue eseul, întâlnim câteva ferme afirmaţii pe care le vom desprinde în însăşi succinta lor formulare; nu vom reface aşa dar toată argumentarea şi nici nu vom relua exemplificările aduse în sprijinul ei, ci vom deduce însăşi concluziile controversei. Faţă de conceptul economic, altoit din marxism, înlocuind teoria rasei taine-iste, la Gherea, Lovinescu constată:

„Este vorba de un determinism economic? Nu poate fi vorba de aşa ceva. Dacă ne place însă determinismul, trebue să admitem că există un determinism organic — un determinism al rasei" — restaurând conceptul lui Taine în demnitatea lui, dar şi printre conceptele pe care le va utiliza el însuşi mai târziu, într'o accepţie particulară, aplicată la literatura noastră

Referinţa cea mai amplă o face însă la teoria mediului, privită mai întâi în sensul cel mai strict, al mediului familial şi al mediului social imediat şi local, în raport cu talentul şi geniul. Scoatem în relief numai concluziile:

„Aşa dar nu există numai un determinism al rasei, ci şi un altul al fiecărui om în parte. E un determinism organic. Talentul şi mai ales geniul (cuvânt foarte elastic) sunt prin urmare înăscute. Admiţând

acest lucru, orice discuţie viitoare e posibilă. Neadmiţându-l, discuţia cade. Ea e de prisos".

Iar în privinţa însăşi teoriei mediului, ca factor explicativ al marilor individualităţi şi ca determinant al curentelor literare, ajunge la concluzii diametral opuse teoriei lui Taine şi deci şi a lui Gherea, aplicată la literatura noastră.

„Operele de artă presupun individualităţi artistice. Individualităţile se formează ele singure printr'o lucrare interioară şi subiectivă, deşi alimentată prin elemente exterioare, care formează ceea ce se numeşte mediu. Factorii aceştia externi, cu toate că nu sunt de prima însemnătate, aruncă o oarecare lumină asupra evoluţiei sufleteşti a artistului. E bine deci să-i cunoaştem fără a pune însă tot reazimul criticei noastre în ei.

„Artiştii mari, departe de a fi o expresie a acestor factori, a **mediului**, sunt dimpotrivă acei care izbutesc uneori să creeze un mediu. Ei modelează pentru un timp mai scurt sau mai îndelungat sufletele, creind ceea ce se numeşte starea sufletească a unei epoce. Ceilalţi artişti, ce vin mai pe urmă, se inspiră nu dela mediul creat ci dela creatorul lui, adică dela marele artist, ce a dat o formă nouă de simţire sau de cugetare".

Intâlnim aci nu numai toate obiecţiile pe care Sainte-Beuve le-a făcut sistemului prea rigid al lui Taine, insistând asupra factorului individual, al creaţiei, care scapă explicaţiei exterioare mecanice a celor trei determinante, rasa, mediul şi momentul, dar întâlnim, schematic şi încă neformulată într'un concept de nouă circulaţie, în critica noastră, teoria sincronismului şi a diferenţierii la care Lovinescu va

ajunge, după ce va lua și o poziție sociologică asupra civilizației române moderne.

Dacă din factorii determinismului lui Taine, acționând asupra individualităților ce alcătuesc o literatură națională, reține numai conceptul rasei, pe care-l va utiliza în **Istoria civilizației române moderne,** în **Istoria literaturii române contemporane,** mai ales în volumul închinat **Evoluției prozei epice** și în **Mutația valorilor estetice,** atitudinea negativă față de teoria mediului îl desparte categoric atât de criticul francez cât și de Gherea.

In studiul **Literatura și critica noastră,** caracterizând pe Maiorescu și Gherea, ajunge la aceste concluzii, în ce privește pe cel din urmă, socotindu-l totuși „un tălmăcitor" al lui Alecsandri, Eminescu, Caragiale, Delavrancea, Coșbuc și Vlahuță:

„D. Gherea, ce e drept, a mai venit cu o doctrină critică, care dacă nu era nouă, era totuși localizată pentru întâiași dată la noi. Această doctrină, dusă în consecințele ei, e foarte contestabilă: e vorba de faimoasa teorie a mediului.

„Pe această doctrină a aplicat-o d. Gherea la literatura noastră cea bună, cu succese împărțite și bazat pe ea, a luminat unele puncte obscure ale scriitorilor noștri. De sigur că opera d-lui Gherea are și ea multe părți, ce deși au făcut mare efect pe atunci, s'au eliminat apoi dela sine prin procesul firesc al timpului. Așa de pildă finalitatea utilitară a artei, sau amestecul idealelor sociale în conceptul mult mai îngust al artei, sunt lucruri, care cu tot sgomotul vremelnic ce l-au făcut, au dispărut, nu sub loviturile celor ce le combăteau, ci în mod firesc și dela sine.

„Acest mod greșit de a vedea, e drept că a adus o

tulburare în literatura românească. Pentru un moment începuse chiar să se confunde cele două noţiuni „artă" şi „ideal social", tot aşa precum odinioară se confundase conceptul „artei" cu acel al „idealului naţional".

„Tari însă de experienţa trecutului, şi ceva mai limpeziţi asupra artei, prin pilda atâtor scriitori buni, noi am clarificat repede această confuzie, reintrând iarăşi în pacea adâncă a artei adevărate.

„Voind să facă o şcoală literară, d. Gherea n'a reuşit de loc, dar a reuşit să ne interpreteze pe unii scriitori, făcând un pas înainte asupra trecutului, care nu se ocupase atât cu aprecierea amănunţită a literaţilor noştri, ci stabilise numai oarecare principii de artă adevărată şi sănătoasă".

Rolul criticei şi teoriilor lui Gherea e vădit pus în cumpănă cu rolul teoriilor şi criticei lui Maiorescu, despre care şi vorbeşte într'un pasagiu imediat anterior, dar este nu mai puţin vădit că aderenţa lui Lovinescu, între aceste două personalităţi şi directive antagoniste, înclină spre cea din urmă.

Când, în atâtea dăţi, şi-a revendicat o formaţie junimistă, în ordinea literară, n'a exagerat cu nimic: iar din 1937, de când şi-a pus sub patronatul spiritual al lui Maiorescu compendiul de **Istoria literaturii române contemporane** — se poate vorbi de începerea unui adevărat proces de **remaiorescianizare**, continuat cu monografia apărută în anul centenarului marelui critic şi prin toată seria, din nefericire neterminată, a monografiilor privitoare la contemporanii şi posteritatea lui.

Conceptele criticei maioresciene sunt mult mai numeroase, decât ar părea sau au părut la apariţia **Paşilor pe nisip**; văzute astăzi, în perspectiva junimis-

mului şi, în special, a maiorescianismului, ca un spirit viu al criticei noastre contemporane, ca şi în cealaltă perspectivă, a unei părţi speculative, din activitatea lui E. Lovinescu — ele capătă o semnificaţie nouă, pe care trebue s'o punem în relief; căci, oricâte deosebiri temperamentale, teoretice, de talent, de metodă şi de încadrare istorică, în evoluţia criticei noastre moderne, au existat şi s'au adâncit cu timpul, între Maiorescu şi Lovinescu, în aripa estetică a disciplinei întemeiată, cu atâta autoritate de primul, descendentul lui cel mai autentic, în multe privinţi, rămâne totuşi teoreticianul şi practicianul impresionismului critic la noi.

Anti-taine-ist parţial şi anti-gherist integral, Lovinescu este un filo-maiorescian, deşi va recunoaşte, în aceiaşi **Paşi**, limitele criticei realizate de cel dintâi critic estetic român.

Concepte maioresciane în critica lui E. Lovinescu

II

Faptul de-a fi respins teoria mediului, aplicată de Gherea la literatura română și de-a fi reținut numai conceptul rasei, din Taine, îl apropie pe Lovinescu mai mult de Maiorescu decât de criticul francez; deasemeni, ideea că mediul este creiat de forța modelatoare a individualității artistice, determinată de structura ei interioară; nu altfel explicase Maiorescu personalitatea lui Eminescu, în studiul lui din 1890, abstrasă din mediu și predeterminată de ereditatea lui umană și de esența lui de geniu.

In fond, conceptul de rasă se acoperă cu conceptul maiorescian al „fondului particular", exprimat în forme estetice universale. In **Literatura și critica noastră,** conceptul maiorescian apare în variante verbale, care nu-i alterează natura:

„Literatura e produsul cel mai înalt al unui popor. Ea e inflorescența superbă, ce absoarbe puterile intelectuale ale unui întreg neam. In flacărea ei se mistue forțele ascunse, zăcămintele bănuite dar necunoscute ale sufletului național".

Expresia „sufletul național" nu are aci sensul restrictiv de „specific național", așa cum vor teoretiza poporaniștii și sămănătoriștii; într'un alt pasagiu, Lovinescu circumstanțiază conceptul de „suflet național", în opoziție clară cu tendințele țărănești exclusiviste, din literatura timpului:

„O bună literatură trebue să fie o expresie națională. Pentru aceea toate straturile națiunii au dreptul de a fi reprezentate în literatura neamului. Scriitorii trebue să le exploateze pe toate, fiecare după înclinările sale sufletești și după stratul apropiat în care trăiește sau pe care-l cunoaște. Preferință nu se poate impune".

După ce arată complexitatea literaturii rusești, la Gogol, Cehov, Tolstoi, Turghenief, Dostoewski și Gorki, la care Maiorescu nu se va referi niciodată, în critica lui, Lovinescu conchide:

„Aceasta ne trebue și nouă: o literatură cu o bază curat națională. Dar această bază nu trebue să fie restrânsă la o anumită pătură socială, la țărănime de pildă, căci atunci literatura e incompletă și unilaterală".

Motivele de inspirație trebue să fie cât de variate și să îmbrățișeze toate stratele neamului nostru și mai cu deosebire stratele suprapuse, ce sunt mai complicate și cer o mai mare ascuțime de observație.

„Numai printr'o astfel de literatură **completă**, vom putea scrie și noi cu cinste pagina ce ni se cuvine în literatura universală".

Raportul dintre cele două concepte maioresciane, al „fondului particular" și al universalității este, teoretic, același; numai că Maiorescu, puțin cunoscător al romanului modern european și mărturisind o repulsie organică față de realism și naturalism, imaginase o intenabilă teorie a unui exclusiv „roman poporan", care indică limitele receptivității lui estetice.

Lovinescu, dacă nu depășește teoretic raportul dintre „fondul particular" și expresia universală, de izvor maiorescian, respinge, indirect, eronata îngrădire a inspirației epice, redusă la sufletul țără-

nesc; lecturile lui sunt mai întinse şi mai variate şi gustul lui mai deschis, evoluând între clasicitatea greco-latină şi producţiile cele mai noi ale literaturilor europene. Teoria aplicată la roman de Maiorescu se părea că dă câştig de cauză sămănătorismului şi poporanismului; aşa cum era formulată, e drept că nu se sprijinea numai pe ideea de specificitate etnică, ci mai ales, pe specificitatea psihologică; comparând sufletul eroului dramatic cu sufletul eroului epic, unul activ şi altul pasiv faţă de evenimente, criticul, dintr'o lectură insuficientă şi poate şi dintr'o preferinţă subiectivă, ridicase la grad teoretic o simplă observaţie, care coincidea şi cu stadiul literaturii noastre narative, de un marcat ruralism.

Utilizând concepte maioresciane, Lovinescu este totuşi un spirit independent, judecând personal şi fireşte, contrazicând la nevoe pe criticul în a cărui descendenţă se situează.

Rezervele lui faţă de „teoria romanului poporan" sunt categorice, deşi, din respect pentru Maiorescu, nu se referă direct la eşecul lui, **Literatura română şi streinătatea,** unde găsim formulată observaţia criticului junimist; abia în monografia închinată la centenarul naşterii, în 1940, putem ceti aceste rânduri:

„Nu se poate deci scoate o teorie a romanului universal bazat pe obligativitatea omului pasiv de provenienţă de jos. Arta este o expresie etnică prin fatalitatea înglobării psihologiei individuale în psihologia etnică; valoarea ei rămâne însă de natură estetică şi nu folklorică sau chiar reprezentativă".

Preferinţa progresivă a lui Maiorescu pentru particularismul etnic nu-l fixase într'o poziţie adversă faţă de sămănătorism şi poporanism, care potenţau acest particularism până la exclusivitate; şi, fiindcă

Lovinescu este anti-sămănătorist şi anti-poporanist, dela primele lui manifestări, explică şi originea spiritului ţărănesc, ca orientare dominantă, în literatura vremii:

„Literatura ardeleană este **ţărănească,** şi e şi firesc. Noi suntem un popor cu mai multe straturi sociale, dar Ardealul nu e decât un imens plai ţărănesc. Mai toţi scriitorii fiind de origine ţărănească, e natural ca în literatura lor să se oglindească acea pătură, din care au ieşit.

„Din Transilvania ne-a venit d. **Coşbuc,** şi iată-l pe ţăran întronat în poezia cultă!

„Din Transilvania ne-a venit d. **Slavici** şi iată-l pe ţăran întronat în mod exclusiv în nuvela cultă!

„Din Banat ne-a venit d. **Popovici-Bănăţeanu,** şi iată pe meşteşugarul bănăţean întrodus în nuvelă!

„Tin Transilvania ne vine d. **Goga** şi iată suferinţa ţăranului ardelean cântată în poezie"!

In fond, o nouă piatră svârlită în grădina maioresciană, căci, deşi are aceeaşi grije de a-l menaja, punând problema în termenii ei generali, sunt transparente aluziile la autorii preferaţi de criticul junimist, în perioada rapoartelor academice şi a accentuării particularismului etnic.

Lovinescu corectează acest concept, care începe să se îngusteze în chiar mentalitatea celui ce judecase cultura română modernă din perspectiva valorilor universale.

Obiectivul principal nu este Maiorescu însuşi, care oficia în critică numai la zile mari, ci sămănătorismul pe care-l va urmări în producţia lui contemporană, cu o neîndoioasă receptivitate, dar şi cu rezerve mereu formulate, asupra caracterului

exclusiv rural al inspirației și asupra expresiei unor suflete prea simple, prea rudimentare. In evaluarea critică, Lovinescu nu va face greșala de-a nu prețui talentul, dar nici nu va cădea în dogmatismul lui N. Iorga, care va supraevalua artistic tot ce poartă pecetea specificității țărănești și cu deosebire marca **Sămănătorului.** Este totuși interesant de subliniat că, în articolele teoretice și polemice din **Pași,** unde se afirmă cu ostentație sceptic, relativist și de un pironism, care părea că ascunde un diletantism vulnerabil, Lovinescu are o fermitate remarcabilă; observațiile lui sunt incisive, disocierile sunt precise și fără să-și fi constituit un corp de idei speculative și câteva noi concepte critice, cum va face la maturitate, își delimitează o poziție între toți criticii și curentele literare ale vremii; ea se va adânci, se va reliefa și va căpăta autoritate, după ce va ajunge el însuși animator de curent.

Prefigurările sunt, în liniile generale, mai mult decât simple indicații; ele ne ajută să-i înțelegem etapele de evoluție, să-i urmărim creșterea personalității critice și să-i fixăm rolul și importanța, în evoluția modernă a genului și în cadrele culturii noastre. Pe linia criticei estetice maioresciane, va spori în autoritate și va putea să-l depășească pe însuși întemeietorul acestei aripe, când va ajunge să-și dogmatizeze impresionismul inițial, sentimental și sceptc, cu frivolitatea începuturilor va rupe el însuși, treptat-treptat, lucrând cu concepte din ce în ce mai precise, chiar dacă unele sunt controversabile.

Dar n'am istovit încă ocolul conceptelor maioresciane, din **Pași,** cu adeziunile integrale și cu nuanțele disociative pe care le-am indicat, în parte.

Ecoul istoricei polemici, dintre Maiorescu și Ghe-

rea, în jurul „artei pentru artă", al „tendenţionismului" şi al „moralei în artă" — se prelungeşte şi în **Paşi**; nu poate fi vorba de o participare a tânărului critic la o dezbatere care, teoretic, se istovise; adeziunea lui întârziată este, cu foarte mici şi neînsemnate nuanţe, tot la poziţia maioresciană; dacă redeschide unele porţi, o face mai mult din presentimentul că altcineva le-a redeschis, cu o violenţă mai puţin teoretică şi mai mult temperamentală. Critica lui N. Iorga se va pune la adăpostul „tendenţionismului" şi „moralei", în direcţia opusă lui Gherea, este drept, dar va judeca literatura timpului cu alte criterii decât Maiorescu; între cele două concepte ale „fondului particular" şi a „expresiei universale", Iorga va pune accentul, cu exclusivitate, pe cel dintâi; dar cum Maiorescu nu va mai relua duelul şi cu Iorga, fiindcă activitatea lui critică este încheiată , îi rămâne lui E. Lovinescu sarcina să ţină piept impetuosului apostol, respectuos el însuşi cu patronul îndrumător al **Junimii**, pe care după moarte va căuta să-l micşoreze, până la caricaturizare.

Cele două instructive şi agreabile disertaţii ale lui Lovinescu, **Arta şi morala** şi **Tendinţele în artă**, nu ies teoretic din făgaşul lui Maiorescu, pe care-l parafrazează deseori; cu deosebire în primul se străvede şi umanistul, care face dese referinţe la literatura greacă şi latină, dovedindu-se stăpân pe lecturi întinse şi solide, în chiar momentul lui de debut.

Convins că „teoriile teoreticianilor" sunt vane şi pornit contra spiritelor sistematice, tânărul impresionat glosează:

„Teoreticianii sunt viermi de mătasă, ce nu fac însă mătasă. Insemnătatea lor nu e nici mai mare,

nici mai mică, iar sforţările lor sunt lovite de aceeaşi sterilitate.

„Aşa dar pe lângă artist mai avem şi pe d. Sistem. D. Sistem e acel ce construeşte foarte frumoase clădiri cu o osatură de fer foarte bine legată. Mai lipseşte siguranţa premiselor pentru ca clădirea să fie înţepenită pe veci în maiestatea sa. Dar premisele sunt ceea ce e temelia unei case. Prin urmare nu e un lucru mărunt".

Nu numai Gherea, dar şi Maiorescu era un spirit sistematic şi, în domeniul speculativ, s'ar putea spune că era mai sistematic decât Gherea însuşi; nu era însă şi un dogmatic, cum era teoreticianul „criticii ştiinţifice" la noi. Totuşi, Lovinescu pare că, prin rândurile preliminare citate, încearcă şi o emancipare de conceptele maioresciane, în discuţia şi soluţionarea raportului dintre artă şi morală şi a tendinţelor incluse în opera de artă.

Nu voiu scoate în evidenţă unele nuanţe anti-maioresciane, fiindcă sunt neinteresante, speculativ vorbind; vom scoate însă câteva formulări ferme, în spiritul maiorescian; ele au toată greutatea, mai ales că însuşi Lovinescu se va ralia, peste vreo trei decenii, cu o tenacitate patetică la conceptele maioresciane, întunecate de campania lui N. Iorga şi a tuturor forţelor culturale, invadate în estetică cu o furie oarbă şi o incompetenţă masivă.

Fugind de sistematizare, iată totuşi cum dă peste câteva certitudini, cu toată cochetăria de sceptic, care intră într'o discuţie teoretică, având aerul că, între două poziţii de intransigentă adversitate, nu este de partea niciuneia, integral.

Iată deci:

„Acest lucru trebuia mai întâi eliminat: **arta nu**

are nevoe de rochiță de pongé rose. Ea e mult mai largă și mai liberală decât conceptele strâmte ale moralei convenționale de toate zilele".

Sau:

„Omorul transpus în ficțiune ne lasă indiferenți din punctul de vedere al moralei. Morala rămâne la ușa ce ne duce în lumea ficțiunii".

Sau:

„Așa dar cuprinsul artei sub acest raport e foarte larg. Marginele între care e strânsă nu cad în alte domenii. Religia sau morala nu-i pun nicio limită. Limitele ei sunt în adevăr și în frumos".

Sau:

„Dreptul însă de a introduce în lumea ficțiunii orice fel de caractere rămâne bine stabilit, pentrucă în această lume a ficțiunii nu e nimic imoral decât ceea ce nu e adevărat și nu e organic".

Sau:

„Ceea ce trebue precizat însă e, că arta nu e o școală a moralității cum nu e niciuna a imoralității.

„Poezia greacă nu e o tribună de unde să se predice ceva; ea e o tribună de frumusețe și de emoție estetică".

Sau:

„Prin urmare concluzia nu poate fi decât aceasta: Arta în sine nu e nici morală, nici imorală; când e în aliaj însă cu anumite tendințe practice, aceste tendințe, pot fi morale sau imorale, pentrucă ele nu mai apelează la simțul nostru estetic, ci la cel etic".

Toate formulările sunt extrase din disertația **Arta și morala**; ele amintesc și stilistic de Maiorescu și nu sunt decât niște ușoare parafrazări, în jurul conceptului impus de criticul junimist, în articolul **Come-**

diile d-lui Caragiale, de o minte speculativă limpede şi autoritară.

Iată acum şi cealaltă problemă despre **Tendinţele în artă**, corelativă celei dintâi, desbătută într'o disertaţie mai succintă, dar rezolvată, în esenţă, tot în spiritul maiorescian. Desprindem şi de-aci câteva formulări, care-l situează pe aceeaşi poziţie:

„Acest lucru ne dovedeşte că tendinţele în sine ne sunt indiferente şi ceea ne place într'o operă, e arta, care singură e veşnică".

Ca un ecou direct al esseului maiorescian, Lovinescu se referă la Caragiale însuşi:

„Dar importanţa operei sale stă oare în această atitudine conservatoare? Este el un artist pentru că e un junimist? Nici de cum. Importanţa comediilor sale stă în humorul, în verva lor, în surprinderea unor figuri vii şi în puterea dialogului".

Sau:

„Arta nu are altă valoare de cât sub raportul artei — prin urmare arta pentru artă şi nu arta pentru tendinţi, deşi poate fi uneori şi cu tendinţi.

Tendinţele sunt planta parasitară ce se acaţă de copacul viguros şi mândru al artei. Ele sunt metalul vulgar intrat în aliaj cu aurul, pentru a-i da o valoare curentă şi comercială. Nimeni nu trebue să se ridice în mod absolut împotriva lor, pentru că le găsim în toate timpurile şi în multe opere însemnate. Dar aceste opere sunt însemnate numai prin valoarea lor artistică şi nici decum prin tendinţi. Tendinţele au la bază o opinie a autorului, ce poate fi bună sau rea, azi aşa şi mâine altfel. Ele sunt un element prin definiţie caduc".

Indiferența criticului la tendințele operei de artă este însăși poziția maioresciană, de totdeauna.

Cele două discuții din **Pași** exemplifică cu numeroase pilde, din literaturile antice și literatură franceză, fermitatea conceptelor maioresciene, despre raportul dintre morală și artă și despre poziția criticei estetice față de tendințele incluse eventual în creație.

Așa numitul relativism și impresionism lovinescian nu ating cu nimic valabilitatea conceptelor fundamentale ale criticei lui Maiorescu; comentându-le și parafrazându-le, tânărul critic dovedește nu atât un cap speculativ, cât o minte limpede, o cultură literară temeinică și un spirit disert foarte instructiv; activitatea lui incipientă se pune sub autoritatea poziției estetice a primului nostru critic modern; dela ea pornește și el și toate bunurile câștigate și le asimilează repede și organic, ca orientare generală.

Dacă Maiorescu a fost un cap speculativ și un spirit sistematic, în problema esteticei și dacă s'a mărginit la o acțiune critică propriu zisă elementară, el n'a fost totuși un dogmatic, care să asiste la ruina propriului său sistem. Rolul lui se aseamănă cu al lui Boileau și Lessing, în tânăra noastră critică, pe care o întemeiază cu autoritate, cu gust și cu o modestie, în destinele disciplinei, care ne miră poate, dar care nu este inexplicabilă.

Conceptul de relativism și impresionism pe care Lovinescu îl introduce în critica română, dovedește o nouă orientare, o punere la curent cu evoluția criticei moderne și o încredere mai mare în valoarea intrinsecă a geniului, socotit, în spiritul criticei franceze, ca un gen literar, cel din urmă ca dată istorică, cu problemele, metoda și limitele lui de creație.

Peste faza criticei culturale păşise, timid, chiar Maiorescu, în câteva studii şi recenzii; peste ea va încerca să treacă, mai ferm, Gherea, acordând-o la momentul Taine, Brandes şi la marxism.

Peste Maiorescu şi Gherea şi peste momentul Sainte-Beuve şi Taine, din critica franceză, va trece Lovinescu, care, sub auspiciile urmaşilor beuvieni, Faguet, France şi Lemaître, va introduce un nou spirit şi un nou farmec în critica română modernă.

Dar, până să păşească la această evoluţie, va avea a se ciocni cu Iorga, într'o contemporaneitate care-i va face vrăjmaşi ireductibili, în tot cursul carierei lor literare, şi într'un antagonism de naturi atât de opuse, în cât nu se vor concilia niciodată.

E. Lovinescu contra N. Iorga

III.

Originea adversităţilor lui E. Lovinescu faţă de N. Iorga nu trebue căutată într'un banal incident literar; refuzul publicării unor note de călătorie din Grecia, la **Sămănătorul**, este numai scânteia care a aprins două temperamente profund antagonice; şi fără acest incident iniţial, Lovinescu şi Iorga erau sortiţi să nu se înţeleagă, mai mult, să se elimine şi anuleze, în planul literar.

Format la clasicismul greco-latin şi la literatura franceză, deci la un îndoit clasicism, ca şi sub înrâurirea intelectuală a junimismului, Lovinescu avea toate insemnele care să-l pună în necontenită vrajbă cu Iorga, temperament activist, orator vijelios, erudit înfricoşetor, romantic de cea mai violentă specie şi vointă culturală imperialistă.

Destinul lor structural era să fie adversari ireductibili şi să meargă pe drumuri paralele, care se pot întâlni numai în infinitul spiritului, acolo unde se definitivează valorile cele mai opuse.

Din chiar scurta prezentare a celui de-al doilea volum al **Paşilor**, desprindem disonanţa temperamentală faţă de Iorga; „Sunt", spune Lovinescu, „şi critici ce au certitudinea pe care le-o dă o doctrină. Sunt însă şi alţii, cu certitudini apostolice. Ei se cred sămănătorii unui adevăr revelat, care prin originea lui e şi nebulos şi pretenţios"...

Aluzia este destul de transparentă! Dar nu la simple aluzii se va mărgini tânărul critic, înfruntat dela debut de tânărul apostol, care venea să răstoarne vechile valori, nu atât cu ajutorul unor noi criterii de judecată, cât printr'un temperament irascibil, pamfletar şi intolerant; dogmatismul lui se hrănea din câteva locuri comune sacre, cărora le va insufla o nouă viaţă, sub exaltarea unei sensibilităţi, unei fantezii şi a unei uluitoare puteri de muncă. Impresionistul amabil, disert şi înflorit, de o limpezime de spirit latină, încă dela primii lui paşi, va lua o atitudine teoretică şi polemică foarte răspicată faţă de Iorga şi de ideile directoare ale sămănătorismului; dacă mijloacele lui polemice se vor rafina, ca expresie, şi se vor ridica la arta portretului, mai târziu, la cele dintâi ciocniri vom întâlni o siguranţă de opoziţie, fără şovăiri interne.

După ce, în acelaşi volum al **Paşilor**, explică substratul accidental al disensiunii (articolul de impresii refuzat de **Sămănătorul**) şi după ce lămureşte personalismul pasionat al lui Iorga, conchide:

„Un poet, un artist pot fi cum vor voi sub raportul caracterului sau al corectitudinii. O poezie, o bucată de musică nu cer de cât să fie frumoase; un studiu critic mai cere însă şi corectitudine, care e bazată pe sfinţenia convingerei, exprimată în toată curăţenia cugetului şi chiar sub apăsarea oricărei ameninţări.

„Corectitudinea e punctul de plecare al criticului. Şi vai de criticul la care tocmai acest punct cardinal e un **locus minoris resistentiae!**".

Rânduri de o fermitate surprinzătoare, la un impresionist care cochetează cu diletantismul! Pentru un început de carieră, ele devin nu mai puţin un

semn al unei certe vocaţii, pe care activitatea viitoare va verifica-o strălucit.

Sub transparente apologuri, Lovinescu va izbi în critica lui I. Scurtu, epigon al lui Iorga, vorbind despre tipul „Corybantului" strecurat în domeniul disciplinei, când se ocupă de **Excesele criticei noastre,** în direcţia supraevaluării literaturii sămănătoriste; iar în contra exceselor de judecată ale lui N. Iorga însuşi, foloseşte simbolul **ghidului,** care, în Italia, asaltează pe turişti, cu o verbozitate impetuoasă, suplinind, printr'un entuziasm facil, lucida percepţie critică; citând elogii superlative din recenziile lui Iorga, aduse tinerilor colaboratori ai **Sămănătorului,** Lovinescu se pune într'o postură de nou Maiorescu, faţă de critica lui Heliade. Protestul în contra excesivului spirit de echipă literară ne aminteşte de tonul din **In contra direcţiei de azi,** fără, fireşte, să ţintească la un întreg plan de revizuire a culturii noastre moderne, abătută dela adevăr, Dar şi spiritul iorghist, în mai limitatul domeniul al criticei, este privit, pe bună dreptate, ca o abatere dela adevărul estetic:

„A aproba, a lăuda exagerat şi fără discernământ nu înseamnă a face un serviciu literaturii; dimpotrivă, înseamnă a o compromite în faţa publicului care-şi dă seama de valoarea de obiectivitate ce pot avea astfel de aprecieri. Noţiunile clare şi epitetele se uzează, dând loc unei desorientări desăvârşite, ce numai pentru propăşirea literaturii nu poate servi.

„Bunăvoinţa, critica positivă trebue să aibă şi ele o margine. Oricine o depăşeşte a făcut un pas vătămător nu numai pentru dânsul, ci şi pentru acei în folosul cărora vrea să lucreze. Şi nimic nu poate

fi mai dureros decât de a face rău cui ai voi să-i faci binele. Literaţii înşişi ar trebui să protesteze".

Lovinescu nu mimează un maiorescianism suprapus momentulu respectiv, fiindcă momentul „direcţiei vechi" fusese depăşit de „direcţia nouă"; critica lui, aplicată la scriitorii sămănătorişti, nu va fi o „critică negativă", ci o critică pozitivă, dar cu simţul măsurii valorilor, cu nuanţă şi luciditate, în blam, ca şi în elogiu; el vizează numai personalismul iorghist, văzut într una din laturile lui de activitate, unde este mai puţin tolerabil şi chiar pernicios. Psihologul ţinteşte just, în punctul nevralgic al adversarului, exercitându-se pentru portretistica de mai târziu, în care va surprinde, cu vervă ironică, deformaţiile lui temperamentale. O caracterizare ca aceasta e o digitaţie, în care se întrevede maestrul „figurinei", dacă nu prin arta condensată, prin intuiţia ce surprinde, într'o imagine multiplicată, optica de impresionist violent a lui Iorga:

„Aceşti critici nu au aceeaşi măsură pentru toate încercările literare. Instrumentul critic de care se servesc nu e ochiul liber, ager şi limpede, şi nici inima lor deschisă sentimentelor celor mai bune.

„Privind pe o parte, toate lucrurile se măresc disproporţionat, privind pe cealaltă parte, ele se micşorează tot pe atât. Cu o astfel de lunetă privesc literatura ghizii noştri literari. Ei ştiu însă să se servească foarte bine de dânsa şi ştiu cu care parte anume să se uite la fiecare lucrare literară, în deosebi. Criteriul de alegere de altminteri nici nu e prea complicat. Nu trebue să ai un miros de artilerist pentru a-l putea ghici".

Din acest fel de note analitice se va desprinde „figurina" şi protretistica lovinesciană, când îşi va lim-

pezi tehnica impresionistă care, dela observaţie, se va înălţa la construcţia unei siluete sau a unei structuri temperamentale şi intelectuale.

In tot cazul, reţinem fermitatea tonului faţă de năvala elocinţei iorghiste, căreia îi opune luciditatea şi măsura judecăţii, în critica literară exercitată asupra contemporanilor.

Dar Lovinescu, când discută, în cele şapte capitole ale studiului **Literatura şi critica noastră**, ţărănismul sămănătorist, va lua şi o poziţie teoretică, nu numai polemică, în contra directivelor imprimate cu fanatism de Iorga, literaturii timplui, şi deci în contra dogmatismului critic în esenţă.

Am văzut cum foloseşte unele concepte maiorésciene, în acest studiu, cum pe unele le corectează, fără a izbi în susceptibilitatea marelui critic; pe Iorga îl va combate cu mai multă fermitate, fiindcă este un spirit exclusivist şi împiedecă însuşi progresul şi varietatea literaturii noastre moderne; cu excepţia respingerii indirecte a „teoriei romanului poporan", toate obiecţiile se referă la sămănătorism şi animatorul lui, căci, în chiar cuprinsul aceluiaşi studiu, se face elogiul lui Maiorescu, dar se precizează şi rolul istoric, ca şi natura criticei lui.

Pentru a scoate în evidenţă restricţia principială a lui Lovinescu faţă de critica dogmatică a lui Iorga, la **Sămănătorul**, dar spre a pune în lumină însăşi concepţia lui despre rolul criticei literare, la această dată, deci după încheerea carierei lui Maiorescu şi Gherea, vom reproduce un pasagiu mai lung:

„Căci nu intră în atribuţia criticului de a face curente. Criticul înregistrează curentele şi le dă o for-

mulă cuprinzătoare. Critica este o abstracţie pe când literatura este o realitate.

„In desfăşurarea literară a tuturor timpurilor nu vom găsi un critic ce să dea o îndrumare nouă literaturii, la care să fi ajuns printr'o raţionare curat abstractă.

„Iar când vreunul s'a încercat, munca sa a rămas zadarnică. La noi cazul d-lui Gherea e o pildă.

„D. Gherea, plecând dela ideile sale politice, a voit să le aplice şi la literatură. D-sa a voit să ne dea o literatură cu tendinţe. Arta nu mai avea un scop în sine, ci era subordonată unor idealuri sociale.

„Cred de prisos să mai adaug că mişcarea d-lui Gherea de la **Contemporanul** a rămas fără nici un efect durabil şi că nu ne amintim de ea, decât prin oarecare polemici, ce a deşteptat atunci.

„Iată de ce, ori cine socoate că printr'un gest superb a deschis o îndrumare nouă literaturii — rămâne numai cu gestul. Poate să ia trâmbiţa de zile mari, şi să trâmbiţeze cât va voi — literatura nu se ridică ca zidurile Tebei. Literatura se creează ea singură prin ea în mod misterios, precum se creează mătasa sau mierea. Critica rece şi imparţială va veni apoi şi va constata în ce direcţie s'a îndreptat literatura noastră. Şi atâta tot. Nimeni nu va avea de adăugat un singur cuvânt.

„Dar uneori critica nu are numai acest rol de istorie literară. In unele împrejurări, ea poate să aibă o influenţă mai însemnată asupra spiritului public. Gustul cititorilor pervertiţi din cine ştie ce împrejurări poate fi îndrumat pe calea cea bună de critici cu bun simţ. Au fost generaţii întregi de cititori, ce au trăit sub stăpânirea unui gust fals, fie că acest

gust era dictat de unele împrejurări politice, fie că era produsul unei literaturi ce-și pierduse steaua polară. Criticul se poate ridica atunci și atacând acest gust, prepară cărarea unei literaturi mai bune, fără a o crea dealtminteri. Acesta, de pildă, e rolul lui Boileau în istoria literară a secolului XVII din Franța. El a lovit cu tărie spiritul prețios, ce stăpânea lumea franceză, îndreptându-l spre literatura lui Corneille, Racine și Molière, pe care nu el o crease. La noi numai despre rolul d-lui Maiorescu se poate vorbi în acest sens.

„Gustul literar dela 1870 era întru câtva falsificat prin oarecare lucruri străine de artă, cum era de exemplu naționalismul. Generația artistică mai nouă simți nevoia de a se îndruma pe altă cărare, călăuzită de o cultură occidentală mai serioasă. D. Maiorescu combătu atunci cu vehemență literatura falșă și purifică atmosfera literară. Oricât de eficace ar fi însă influența exercitată de un critic asupra spiritului public sau asupra literaturii, ea nu are decât o voloare momentană. Ea poate fi foarte meritoasă, dar nu e indispensabilă.

„Un critic poate anticipa asupra gustului public cu zecimi de ani, dar nu poate face altceva decât să anticipeze. Căci încetul cu încetul acest gust public s'ar fi îndrumat și prin sine pe calea cea dreaptă.

„Publicul, așa nepriceput cum îl vedem uneori, se aseamănă cu nisipul; prin el se filtrează literatura ca și prin nisip, apa. O operă, cu ori cât sgomot ar fi fost primită, dacă e bună va rămânea, dacă nu, va dispărea.

„Selecțiunea se face dela sine, fără ajutorul nimănui. Ea e opera timpului.

„Dar rolul acesta de influență directă asupra pu-

blicului revine foarte rar criticei. El se întâmplă mai ales la începuturile unei literaturi. Mai târziu, când publicul s'a orientat prin exemplul unei literaturi bune, critica are un rol mai modest.

„E acel rol de a se ocupa cu lucrările de artă, de a le analiza şi de a aprecia părţile componente, după criterii de altminteri cu totul subiective.

„Când aceste aprecieri se întâmplă să fie sincere şi pricepute, observaţiile criticului pot să fie de oarecare folos cetitorului sau chiar scriitorului — în chestii de amănunte.

„Acesta e adevăratul rol al criticei. Totuşi, fiindcă el se uită uneori, e bine să ne aducem aminte că se fixase în mod limpede de foarte de demult".

Pasajul merită să fie comentat mai deaproape; analogia dintre Iorga şi Gherea, sugerată atât de oportun, nu merge, totuşi, până la identitate. Sămănătorismul a fost şi o stare de sensibilitate autentică; instinctul lui Iorga a corespuns unui instinct individual şi colectiv, al scriitorilor grupaţi în jurul lui; a corespuns chiar cu o etapă a evoluţiei noastre literare. Unde începe discriminarea este în însuşi rolul pe care şi-l asumă criticul; el nu mai vede altă artă decât arta cu subiecte din mediul rural şi în ea însăşi specificitatea literaturii româneşti, încremenită într'o singură fază. Din această intolerantă poziţie se naşte şi degradarea judecăţii critice, care supravalorifică pe scriitorii curentului şi omite sau combate pe alţi scriitori, care aduc o nouă sensibilitate şi expresie. Sămănătorismul şi Iorghismul coincid pe latura sensibilităţii, iar criticul este absorbit şi anulat în însăşi această coincidenţă; dovadă nu numai judecăţile lui contemporane, dar şi pers-

pectiva dogmatică din **Istoria literaturii românești contemporane** (1934).

După trei decenii, Iorga se transformă în apologet al mișcării polarizate în jurul lui, falsificând istoria și critica literară printr'o optică de partizan, care-l face să micșoreze atât junimismul, cât și modernismul; înaintea și înapoia sămănătorismului este eroare și desorientare : creația a absorbit toate forțele națiunii în momentul fix sămănătorist; numai cine poate fi precursor și epigon al sămănătorismului primește încuviințarea și acolada animatorului.

Lovinescu nu putea să prevadă, în momentul când ia atitudine dreaptă în contra criticei partizane iorghiste, consecințele ei îndepărtate; dar poate respinge, cu temei, natura unei critice îndrumătoare, care nu se sprijinea pe un gust sigur și se exalta pe o privire teoretică îngustă și intolerantă.

Analogia dintre Maiorescu și Boileau este de o justețe deosebită; punând la baza criticei îndrumătoare a amândurora gustul, Lovinescu își definește și poziția lui de impresionist, dar justifică și atitudinea militantă a criticei, în împrejurările excepționale, când însuși gustul public este fals și are nevoie de o bună orientare.

Adversitatea Lovinescu-Iorga, țâșnind atât de aprins și de timpuriu, prefigurează opoziția dintre maiorescianism și culturalism, în a doua ei fază, după ce pusese mai întâi în opoziție „direcția veche" și „direcția nouă".

Deaceea și rolul pe care Lovinescu îl rezervă criticei este, în bună parte, rolul pe care i-l rezervase Maiorescu, în cunoscuta formulare din 1886, din articolul **Poeți și critici.** Accentul pe care tânărul critic, adversar al elanului de îndrumător al lui Iorga, îl pu-

ne pe „gustul public", pe „selecţiunea" care „e opera timpului" şi ideea că atunci „când publicul s'a orientat prin exemplul unei literaturi bune, critica are un rol mai modest" — aminteşte, cu minime variante verbale, de atitudinea maioresciană, din momentul în care critica numită culturală şi-a împlinit menirea şi criticul şi-a împlinit el însuşi misiunea.

Maiorescianismul lui Lovinescu, faţă de Iorga, este totuşi cel mai solid argument, pe care un impresionist sceptic, relativist şi cu aere de diletant, îl poate opune unui temperament năvalnic, ieşit din matca aşezată a criticei naţionale. Este dela sine înţeles că nu mai asistăm la un moment identic de „demitere" voluntară din critică. Maiorescu este la crepusculul activităţii lui, Lovinescu abia în zorii ei. Dar, cum singur spune, printr'o instinctivă analogie, că „Gustul literar dela 1870 era **intru câtva** falsificat prin **oarecare** lucruri străine de artă, cum era de **exemplu** naţionalismul" — atenuând prin trei cuvinte, care sunt şi tot atâtea nuanţe, o formulare prea categorică, repetarea aceluiaşi moment prin apariţia critică a lui Iorga, Lovinescu se pune sub autoritatea spirituală maioresciană, când încă nu-şi consolidase el însusi un prestigiu critic.

Impresionismul lui amabil, nuanţat, ironic şi sceptic se cerea ocrotit în contra unui alt impresionism violent, sectar şi imperialist.

Desprins şi de Maiorescu şi de Iorga, după preliminariile atât de interesante, din **Paşi,** Lovinescu îşi va afirma, în curând, un impresionism teoretic şi practic, la egală distanţă de unul, ca şi de celălalt; căile lui duc spre consolidarea unei cariere critice personale, cu etape bine determinate, cu mijloace

precis conturate și cu o structură temperamentală, din ce în ce mai clară.

Spre deosebire de Maiorescu, născut critic, după o subterană gestație, pe care-o putem întrezări și urmări în câteva trăsături consemnate în **Insemnări zilnice,** într'o copilărie și adolescență prematur maturizate și spre deosebire de criticul Iorga, ce explodează și se stinge, într'o perioadă finită, — E. Lovinescu este un critic care se face, care își mărește orizontul spiritual și își perfectează uneltele de lucru, pe o arie de patru decenii; între 1904-1943, punctul de plecare și punctul terminus al activității lui, își afirmă personalitatea și împinge într'un nou moment evolutiv înseși destinele criticei naționale; a-i urmări cariera înseamnă, în bună parte, a urmări cariera criticei noastre moderne, inițiată de Maiorescu și desfășurată într'o vie și interesantă priveliște.

Ecourile prelungite anti-iorghiste, din **Critice,** din **Istoria literaturii române contemporane**, din **Memorii,** ca și din alte volume, pornesc din paginile **Pașilor;** mânușa svârlită aci, cu fermitate și curaj intelectual, va fi ridicată de nenumărate alte ori, într'o crâncenă luptă, din care Lovinescu, dacă a pierdut în ordinea onorurilor sociale, a câștigat în ordinea mai trainică a spiritului.

Destinul lui a fost să se încrucișeze cu fulgerele iorghiste, dela debut până la sfârșitul carierei.

Ediţia Perpessicius

Ca să fim drepţi, problema unei ediţii critice nu este numai o problemă specifică operei lui Eminescu; este o problemă mai generală şi am putea spune că e cea dintâi care se impune, în starea actuală a textelor celor mai însemnaţi dintre scriitorii noştri. Nesiguranţa care ne pândeşte, din atâtea puncte de vedere, când e vorba să garantăm autenticitatea ca şi materială a unui text clasic naţional, este, în cele mai multe cazuri, mărturia unei lipse de dsciplină.

Să nu socotim însă că o bună sau chiar excelentă ediţie critică ar fi altceva decât certificarea unor texte originale. Trecerea dela manuscris la revistă şi de aici la ediţia princeps este, de cele mai multe ori, o tranziţie insensibilă aproape, un fel de paşi pe teren solid, ale cărui accidentaţii sunt minime. Modificările apar abia după prima ediţie, din cauza unor variante făcute chiar de autor, în ediţiile succesive, sau impuse de erorile de tipar, după moartea lui.

Sunt cazuri când reconstituirea unui text critic se reduce la o atentă corectură, la reeditare: raportarea la prima ediţie, dacă manuscrisele lipsesc, iar opera n'a fost tipărită în reviste, ajunge să ne garanteze autenticitatea scrisului multor literaţi.

Avem convingerea că racilele de care amintim se datoresc unei lacune, perpetuate, a învăţământului universitar, la cursul de istoria literaturii române; dacă s'ar ajunge la formarea câtorva echipe de lucrători harnici şi conştiincioşi, în cursul anilor, am ve-

dea că problema, care astăzi ni se pare atât de grea, ar dispărea dela sine sau s'ar rezolva foarte simplu.

Căci nu e altfel de închipuit cum s'au format, în cultura noastră, atâția filologi emeriți, decât printr'o disciplină universitară, de veche și strălucită tradiție; ce-ar trebui altceva decât o dsciplină asemănătoare, în materie de restabilire a textelor noastre clasice, ca să dispară și lacuna de care ne plângem?

*
* *

Dacă, în linii generale, cam astfel se prezintă problema edițiilor critice, a scriitorilor noștri, când e vorba de Eminescu, nu se mărginește numai la o restabilire materială de texte; în acest caz, ar fi fost de ajuns să se pună la punct ediția Maiorescu, în felul ei clasică, de atâta vreme.

Fiindcă nu putem admite, în principiu, o ediție critică tip decât în condițiile cele mai simple în care am găsi opera unui scriitor, adică într'un raport foarte strâns între manuscrise, tipărirea în reviste și apoi în volum, e bine să precizăm dela început natura specială a unei ediții definitive a lui Eminescu. Ea nu este numai o problemă de rezolvat prin disciplină și hărnicie, ci o adevărată problemă de fiziologie a textelor. Manuscrisele eminesciene, așa cum ni s'au păstrat, sunt un atelier viu de lucru, un șantier, în care vedem cum se clădește, în etape, cum se modifică planul și concepția, cum se modelează materia rebelă a cuvântului, și cum, dela o formă rudimentară sau imperfectă a poemului, se ajunge la o creștere organică a lui, la o succesivă epurare, până la forma definitivă. Cine urmărește variantele textelor eminesciane, urmărește nu numai un text, în feluritele lui aspecte, ci un proces întreg de creație. O fa-

miliarizare pur materială cu manuscrisele poetului echivalează cu un istoric al unei clădiri ilustre, dar nu şi cu un istoric al vieţii care s'a petrecut în ea, cu tot ce e, în timp, strădanie de mai bine, istorie vie şi creatoare.

De-ar fi fost să ne mulţumim cu istoria exterioară a arhitectoncei operei eminesciane, ne-am fi putut mulţumi cu impresionanta ediţie Botez, în care materialul variantelor, fărămiţat, se suprapune în relicve arheologice impunătoare. Botez a fost destul de familiarizat cu materialitatea manuscriselor şi un conştiincios adunător de fragmente de reparaţie, în serie, ale poemelor eminesciane.

Ce nu putem reconstitui din aglomeratele lui **Note şi variante** este însăşi acea fiziologie a textelor, acea viaţă creatoare a etapelor succesive ale unui poem. Mărturisesc că deseori m'am trudit să reconstitui, în articulaţiile ei fundamentale, cutare sau cutare poemă eminesciană, după variantele lui, dar că niciodată nu am izbutit, în deplină conştiinţă, să-i refac fizionomiile în etape, până la cea dn urmă. Botez a depus hărnicia cea mai indărătnică în scotocirea textelor lui Eminescu, dar n'a simţit nicăeri, că problema ediţiei definitive pe care a întreprins-o depăşeşte cadrele materialităţii ; dincolo de text, n'a simţit palpitând spiritul poetului, dincolo de variante n'a văzut principiul lor de viaţă, raţiunea lor creatoare.

Trec peste toate acele observaţii, care s'au făcut la timpul lor, din diverse părţi, asupra însăşi unităţii ortografice şi fonetice a textelor definitive, pline de capricioase fantezii ; ele mărturisesc odată mai mult aservirea materială a editorului la text (şi încă după norme nesigure) şi înfundarea lui în inextricabile mărăcinişuri formale.

Fapt e, că Botez nu era şi critic, ca să vadă că problema ediţiei definitive a operei eminesciane este de altă natură. Altminteri, n'am fi asistat la o muncă evident copleşitoare, dar care s'a ripisit în cele patru vânturi, o dată cu terminarea ei.

Mi-aş îngădui să spun că ne aflăm în faţa unui tragic caz de inaderenţă la spiritul unei întreprinderi, sortită fatal destrămării, deşi a urmărit contrariul, adică să organizeze vastul material al variantelor eminesciane. Poate că munca lui Botez a fost ursită să fie o pildă negativă a ediţiei critice Eminescu, o demonstraţie în răspăr de ce nu trebue să se mai întâmple, când altcineva şi-ar lua din nou aceeaşi sarcină; căci de ar fi izbutit Botez să realizeze ce şi-a propus, ne întrebăm firesc, la ce bun, într'un răstimp atât de apropiat, ar fi folosit să facă aceeaşi muncă d Perpessicius? Dar se vede că demonstraţia negativă de care vorbeam şi-a avut tâlcul ei tainic şi că ediţia Perpessicius normal va fi fost să fie altfel concepută şi realizată.

*

* *

Imi iau singur voia să fac unele indiscreţii lămuritoare despre modul de-a lucra al d-lui Perpessicius. Nu va fi vorba aici decât de câteva sugestii, care să-i dea lectorului o impresie mai justă de greaua şi subtila sa strădanie.

Dacă, la apariţia celui dintâi tom de **Opere** eminesciane, am împărtăşit bucuria şi entuziasmul obştesc, faţă de o monumentală realizare, din atâtea puncte de vedere, ne-am împărtăşit încă mult înainte de curtenitoarea amabilitate a d-lui Perpessicius, de-a fi iniţiaţi în mersul viu al ediţiei Eminescu. Şi, ca să nu mai ocolim punctul esenţial al indiscreţiei

noastre, s'o spunem direct că preocuparea sa nu se reducea la obişnuitele dificultăţi de lecţiune a textelor şi la toate acele variante materiale, din care un ochi superficial îşi face problema de căpetenie. D. Perpessicius ne lămurea, în graţioase şedinţe în doi, variantele de concepţie eminesciană, a unor poeme, ne desvăluia un întreg atelier de lucru al poetului şi ne punea în contact cu spiritul care-l prezida.

Mai înainte de-a şti când va fi gata primul volum, ştiam că Eminescu a lucrat necontenit la opera lui, că i-a fost mereu prezentă în procesul de creaţie, care nu se stingea nici după ce un poem sau altul lua o formă socotită drept ultimă, şi că toată strădania lui de perfectare, trebue generalizată şi văzută ca un principiu al unui spirit în permanentă stăpânire a izvoarelor lui lăuntrice şi a mijloacelor lui de reflecţie.

Ori de câte ori am avut cinstea şi plăcerea să iau contact cu o muncă învăluită în modestie neştiută şi într'o pătrundere plină de scrupule infinite, de semne numeroase de întrebare şi de cercetări mereu reluate asupra uneia şi aceleaşi poeme — am avut prilejul să-mi dau seama că, dincolo de problema materială a ediţiei critice Eminescu, sta de veghe un spirit treaz, subtil şi deschizător de lumină şi că nu asuda numai un hamal de **Note şi variante,** strivit de aceea penibilă *rudis indigestaque moles,* de sub care alţii nu s'au putut salva.

D. Perpessicius a aliat în munca sa de ani, de bucurii secrete şi de desnădejdi înăbuşite, alternând într'un ritm compensator, pe cercetătorul sârguincios şi disciplinat de texte, pe eruditul istoric literar, pe criticul entuziast şi lucid şi pe poetul care nu l-a lăsat să aţipească printre ariditäţi migăloase.

Fericită îmbinare de insuşiri, traduse toate în fapt şi printr'un echilibru încântător, din care noi ne alegem numai cu rezultatul plăcut, nu şi cu truda depusă ca să-l atingă.

*
* *

Pentru cititorul obişnuit, ca de-altminteri şi pentru specialistul cu ţâfnă justificată sau nu, cel dintâi merit, evident, al ediţiei Perpessicius este de-a fi utilizabilă; şi nu e vorba aici numai de toate acele restabiliri de texte, mai importante sau mai de amănunt, de toată acea certitudine pe care ţi-o dă autenticitatea materială a poemelor; îndreptarea erorilor de lecţiune e gloria cea mai modestă a acestei ediţii. Mă refer însă la structura însăşi a **Notelor şi variantelor**; zic înadins structura, fiindcă ne aflăm în faţa unui plan deliberat, a unei adevărate metode de lucru, clară şi simplificată pe cât cu putinţă, în cazul poemelor eminesciane, şi a unui aparat critic utilizabil şi inteligibil, până în cele mai mici amănunte.

Originalitatea şi punctul de rezistenţă al ediţiei Perpessicius aici se găsesc, în alcătuirea ei tehnică interioară; dintr'o dată ne situăm pe un alt plan şi pe o nouă perspectivă a textelor, pe acea fiziologie a lor, de care vorbeam la început. Ceea ce ediţia Botez n'a realizat, adică însăşi raţiunea ei de-a fi, realizează magistral ediţia Perpesscius. Dacă n'ar fi decât această deosebire, care e fundamentală, între ele, şi ne-am fi dat seama de ce înseamnă o adevărată ediţie critică a lui Eminescu, faţă de una informă şi inutilizabilă, oricât material ar vântura.

Infăţişarea, pe care am putea-o numi descriptivă, a manuscriselor eminesciane, are o înlănţuire organică la d Perpessicius, prezintă o etajare sistematică

a variantelor, după importanță, despărțind categoric esențialul de accesoriu și păstrează o succesiune cronologică lămuritoare, chiar când nedumeririle firești sunt subliniate cu toata prevenienta cuvenită. Viziunea întregului nu se fărămițează, ca la Botez, și senzația de lucru care se face, sub ochii noștri, intuiția actului de creație, surprins în sinuozitățile textuale, este într'adevar sugerată

Câtă grije a avut d. Perpessicius să nu sfărâme unitatea epocilor de creație a poemelor eminesciane, ne-o spun cele două **Anexe,** denumite atât de evocativ **Submanuscrisele Elena și Marta,** care, cum spune d-sa, au fost astfel separate din principiul „de a introduce cât mai puțin arbitrar în prezentarea manuscriselor și în dorința de a reintegra, când aceasta a existat, manuscrisele în unitatea lor".

Numai dintr'o concepție atât de organică asupra modului de creație a lui Eminescu și numai din familiarizarea internă cu manuscrisele, s'a născut un scrupul atât de stăruitor aplicat, în aspectul pe care l-am numit descriptiv al poemelor, desfășurat în **Note și variante.**

Cei care fac mereu caz de cuvâtul **științific** (și cine oare n'a făcut ?) în alcătuirea ediției critice a lui Eminescu, visată și de cei care visau pe trezie și de acei care visau de-a-binelea, își vor da seama de cuprinsul acestui epitet, consultând ediția Perpessicus, în structura critică a textelor.

Am fi vrut să exemplificăm toate aceste afirmații și am fi voit să facem o întreagă analiză de fiziologie a textelor eminesciane, dela **Note și variante** ; dar, ar fi însemnat, în acest caz, să reproducem în bună parte pagini întregi, să copiem fără multe adaosuri, variante lungi, pentru a ajunge la o concluzie ușor de

dobândit ; trimitem pe oricine, nu numai cu titlu de curiozitate, dar şi cu intenţia de studiu, la notele şi variantele dela **Impărat şi proletar** şi dela **Melancolie**, de pildă, şi va ajunge, cu siguranţă, la concluziile noastre.

Intr'adevăr, ediţia Perpessicius, prin această luminare a manuscriselor, este cea dintâi ediţie care poate fi utilă criticului şi esteticianului, care si-ar propune un studiu asupra procesului de creaţie a lui Eminescu ; ei vor găsi, într'o oglindă limpede, toate chipurile lăuntrice succesive şi caracteristice ale unui poem, putând astfel să urmărească nu numai variantele estetice ; şi în acest caz, atât criticul cât şi esteticianul îşi vor da seama cât de greşit, de neorganic, este procedeul unei anumite critice, care-şi permitea să herborizeze poemele eminesciane, fără să cunoască manuscrisele şi etapele creatiei ce ele atestă.

Fără îndoială, că noi tragem aici concluzii, permiţându-ne să încălcăm oarecum un lot al d-lui Perpessicius, care va încununa toată această muncă în aparenţă cu modul de creaţie eminescian. Porţile deschise de ale sale **Note şi variante** sunt porţi pe care noi intrăm azi ca într'o cetate reconstituită, după săpături trudnice şi fructuoase, păşind cu mâinile în buzunar şi cu admiraţia pe buze, pe acolo pe unde d-sa a păşit cu precauţie, deshumând şi organizând, trăind îndelung ca şi subteran, nu numai în muzeu, sub bătaia luminii Nu putem sublinia îndeajuns acest titlu de mare merit al ediţiei Perpessicius, titlu care o face să fie singura ediţie critică a lui Eminescu şi tot ce s'a realizat mai trainic, mai luminos şi mai scrupulos în materie de ediţie critica, la noi ; căci, a-ţi lega numele de opera eminesciană, printr'o prefaţă şi câteva erori de lecţiune îndreptate,

poate sta la îndemâna oricui. A-ţi fi legat însă numele de o ediţie, care să fie cap de linie, într'o cultură, iar în ceea ce priveşte o operă de valoarea celei editate, să fie un adevărat monument, este nu numai supremul elogiu pe care-l putem aduce cuiva, dar şi semnul celei mai înalte satisfacţii pe care o gustă el însuşi.

Că d. Perpessicius îşi va putea spori unele note şi variante, în detaliu, că îşi va perfecta, ulterior, ca tehnică şi erudiţie, ediţia întreprinsă, e foarte firesc; sunt lucruri care au o strictă valoare de conştiinţă profesională, dar nu văd să-şi modifice întru nimic structura ediţiei sale critice; întru atât de organică, de adevărată, îmi pare, în principiile ei fundamentale.

*
* *

Vorbeam, în alcătuirea ediţiei Perpessicius, de un plan deliberat; în extrem de preţioasele **Lămuriri pentru ediţia de faţă,** pe lângă atâtea referinţi comparative asupra metodelor variate ce se pot aplica la întocmirea unei ediţii critice, ni se expune însăşi metoda de lucru, folosită în cazul lui Eminescu. Şi fiindcă d. Perpessicius a avut să lupte, în primul rând, cu ediţia Botez, al cărei prestigiu de muncă întrecea pe al tuturora, este atent la fiecare pas să sublinieze deosebirea esenţială între metoda statistică a **Notelor şi variantelor** celui dintâi şi între metoda sa organică.

In paragraful consacrat lămuririlor ce comportă **Aparatul critic,** precizează:

„Am amintit, la locul său, avantagiile dar şi desavantagiile sistemului statistic, folosit de Constantin Boez, în ediţia sa. Chiar dacă ar fi fost aplicat

cu infailibilă stricteță și încă nu și-ar fi atins scopul, mai puțin din pricina defectuozității sistemului, cât din aceea a cazului la care avea să se aplice. Pentru un autor la care expresia variază în amănunte, sistemul statistic e ideal. Ori câte ar fi manuscrisele, în care ar figura un astfel de autor, și oricât de numeroase ar fi diferențele de amănunt, ele pot fi adiționate și prezentate în impunătoare stive. Un Horațiu dela Guillaume Budé de pildă, sau cronica lui Ureche în realizarea lui Constantin Giurescu sunt lucrări desăvârșite și în care sistemul statistic își află maxima și ideala lui aplicație. Eminescu face parte din altă familie de spirite, și chiar într'însa poate fi socotit un caz aparte."

Diferența de metodă între Botez și d. Perpessicius nu este numai pur tehnică; ne aflăm exact în fața a două spirite opuse, unul redus la materialitatea strictă a textelor, celălalt depășind-o prin intuiția modului de creație eminesciană. Botez era un filolog, bun poate să întocmească ediția unei opere a lui Coresi, în timp ce d. Perpessicius este un filolog dublat de un critic. Cu riscul de-a abuza de o expresie folosită, remarcăm cât este de pătruns de acel sens intim al manuscriselor lui Eminescu, în care ni se desvălue o veritabilă fiziologie a textelor.

Iar, ca să ne dăm seama și mai bine de spiritul care a stăpânit pe Botez și pe d. Perpessicius, în cercetarea caietelor eminesciane dela Academie, să reproducem unele constatări ale amândurora. Botez, copleșit de munca aproape fizică a lecturii, exclamă în ale lui **Lămuriri**, adaugate la finele ediției:

„Cine a văzut cele 43 de caete ale lui Eminescu, cu 7588 de foi sau 15176 de pagini, din fericire nu chiar toate scrise, și cine a văzut și **cum** sunt scrise

cele mai multe din aceste pagini, va înțelege că această muncă nu putea fi așa de repede terminată. Astfel se explică de ce această ediție și-a întârziat atât de mult apariția".

Departe de-a nu recunoaște dificultatea de lecțiune a manuscriselor lui Eminescu, d. Perpessicius nu se oprește la acest prag de jos al strădaniei sale, ci vede și pragul de sus al caznelor prin care a trecut:

„Nu numai versuri și nu numai cuvinte sunt acelea la care ucenicește ceasuri, zile și ani de-a-rândul Eminescu. Râvna lui merge la poemul întreg, pe care-l pipăie, îl netezește, îl mângâie și-l modelează, ca pe o făptură vie, pe care o asistă și o călăuzește dela întâii pași, nesiguri, ai copilului, până la exuberanța mândră a adolescentului sau la cumpănita armonie a omului vârstnic. A impune, deci, un sistem satistic, unei lumi, în care fiecare formă își are individualitatea ei, înseamnă a ucide însuși principiul vieții, care le animă. **Urînd principiul vietii, ador ale lu forme,** spune, într'unul dn sugestivele și răzlețele lui versuri de atelier Eminescu, și aceasta trebue să și-o repete necontenit tot cel ce năzuește să reconstitue imaginea veridică și integrală a atelierului de creație eminesciană. Orânduind totul pe același plan, sistemul statistic suprimă tocmai lucrul cel mai de preț din creația eminesciană: vârstele poeziei".

Oricâtă bunăvoință ar avea cineva, din **Notele și variantele** lui Botez, nu-și poate reface nici cea mai palidă icoană a acestor „vârste ale poeziei" eminesciane, cum atât de ingenios și exact în același timp le determină aparatul critic întocmit de d. Perpessicius. Cronologia poemelor lui Eminescu nu este doar o simplă fixare în timp a formelor diferite pe care

aceste poeme le-a luat, ci o cronologie interioară, de creştere a procesului de creaţie, de adâncire şi perfectare a lui. Unde Botez vedea o dificultate de expert caligraf, în descifrarea manuscriselor, d. Perpessicius vede şi taina creaţiei, pe care trebue s'o surprinzi, în toate sinuoasele şi plinele ei de migală variante:

„Căci nu numai că aceste vârste sunt multiple, dar de tot atâtea ori ele trebuesc reconstituite din măruntaiele împrăştiate, când colo când dincolo, prin infinitele meandre ale labirintulu celor 43 de manuscrise, însumând cu aproximaţie cincisprezece mii de pagini. Imagina apei vii din basme, necesară pentru sudura acestor membre disjecte sau cealaltă imagine a alianţei furnicelor, singure în măsură să aleagă firul de diamant rătăcit într'o movilă de nisip — nu odată vin în mintea cercetătorului, şi cu foarte îndreptăţite temeiuri. Căci, orice s'ar zice, cu Eminescu ne aflăm în tărâmul miracolelor, unde mijloacele de explorare curentă nu ajung şi unde singură răbdarea, cu aliatul ei de nădejde, timpul, răzbesc şi birue toate dificultăţile".

Lăsăm tot pe d. Perpessicius să conchidă asupra felului în care ne-a înfăţişat aparatul critic al variantelor, marea, netăgăduita noutate şi biruinţă a ediţiei sale critice, pe care nimeni n'o mai poate nu confunda, ceea ce ar fi o vădită rea credinţă dar nici măcar apropia, prin nimic, de editia Botez:

„Organizarea variantelor, în ediţia de faţă, a pornit dela principiul restituirii acelor vârste ale poeziei, de care am amintit, dela respectarea etapelor de creaţie. De aici a rezultat şi ceea ce unui ochi puţintel grăbit i se va părea a fi un exces de zel, sau poate şi o superfluenţă : repetarea unor texte întregi.

pe care sistemul statistic, cu metodele lui economice, izbuteşte să le comprime într'o singură ladă".

Nu intră în intenţia acestei prezentări să stărue asupra tuturor normelor aplicate de d. Perpessicius, la ediţia poeziilor lui Eminescu; cititorul se poate adresa direct, şi cu nebănuit profit, tuturor informaţiilor anterioare) şi mai ales luminoasele **Lămuriri pentru ediţia de faţă,** de unde-şi va putea recolta singur toate îndrumările şi unde va găsi răspuns la atâtea probleme, câte se pun, în legătură cu manuscrisele eminesciane.

Intenţia noastră a fost mai limitată şi, mai ales, ne permitem s'o spunem, mai categorică, în ţelurile ei: să scoatem, pe cât cu putinţă, în evidenţă, planul şi metoda de lucru, originalitatea şi marea utilitate a acestei ediţii critice, a cărei importanţă întrece nu numai tot ce s'a făcut în privinţa operei eminesciane, dar şi în materie de ceea ce se înţelege la noi prin ediţie critică definitivă a unui scriitor.

Căci dacă d. Perpessicius s'a cinstit pe sine, dedicându-se cu atâta râvnă şi pricepere operei celui mai mare creator al nostru, nu e mai puţin adevărat că a cinstit şi a consfinţit, ca să zicem astfel, spiritul unei discipline, care, oricât de modestă ar părea, capătă, de data aceasta, o strălucire şi un prestigiu din cele mai valoroase; iar în cultura noastră rămâne până acum, şi vădit singulară.

*
* *

In ediţia Botez, notele şi variantele aveau un hotărît caracter de **membra disjecta** (şi încă moarte!): ediţia Perpessicius încadrează toate aceste mădulare vii ale manuscriselor eminesciane în mici monografii unitare de istorie literară; o veritabilă situare în

timp și spațiu a procesului de creație, o raportare la cultura și poezia vremii se desprind din aceste erudite și încântătoare studii preliminare.

Incă din critica sa, d. Perpessicius ne-a obișnuit cu astfel de excursii, în care agrementul și învățătura se împleteau cu grație, cu poezie și cu vădit simț al culorii locale, a epocilor trecute și feluritelor tipuri literare. Istoricul e vechi în opera sa critică și învățatul își culege de mult mierea, cu hărnicia albinei, din trecut și chiar din prezentul cel mai recent. Daruri pe care le întâlnim din belșug, în prețioasele sale atmosferizări culturale, desfășurate în fruntea poemelor eminesciane, asupra cărora aflăm nenumărate detalii, fie inedite fie aglutinate din lecturi bogate și diverse sau din însăși cercetările istoricilor literari, care au scris despre Eminescu.

Și totuși nimic sec și mai ales nimic strivitor; poetul șerpuește printre rânduri, iar eruditul nu-și golește sacul dintr'odată; ici colo, în notele din josul paginii, în însuși corpul aparatului critic, între tranzițiile dintre variante din cornul său de abundență cad noi observații, noi date sau rectificări, noi asociații, cu aceeași încântătoare ușurință. Grația sa nu este numai de expresie, ci o grație a spiritului, care se insinuează și nu apasă, care e doct și nu e didactic, care e nutrit și nu e ostentativ. Insăși nota polemică, dese ori întâlnită, ascunde ghimpii între roze și compensează blamul cu omagiul discret, sau și zâmbește, când ai crede că e numai încruntat.

Intr'o laborioasă lucrare ce-ar fi putut să fie severă, d. Perpessicius s'a angajat cu toate resursele sale, le-a folosit cu oportunitate și artă, le-a dozat cu instinct sigur, regăsindu-se și aici intact. Pentru cei care ar fi putut regreta că și-a părăsit personalitatea

ca să facă loc alteia, regretul e gratuit; pentru cei care ştim câte fire se 'mpletesc în personalitatea sa, surpriza pe care ne-a dat-o noua sa izbândă, în ceea ce aduce ca valoare ştiinţifică, prin reconstituirea manuscriselor eminesciane, se transformă repede în admiraţie şi, s'o spunem fără teama de-a răni unele orgolii, în respect.

De azi înainte, putem vorbi cu acelaşi sentiment de restaurare despre ediţia Perpessicius, aşa cum înaintaşii noştri vorbeau, cândva, de ediţia Maiorescu; cu adaosul că una e la un cap şi alta la celălalt, ca să nu zic pe două versante opuse.

*
* *

Cel dintâi tom dat la iveală, din vasta şi trudnica întreprindere a editării operelor lui Eminescu, pe bază de manuscrise, cuprinzând poeziile publicate în timpul vieţii de autor, adică şi cele mai cunoscute şi mai des retipărite, şi în ediţiile curente; între acestea, multe înseamnă un popas istoric, în înfăţişarea poemelor eminesciane şi, prin firea lor, rămân nişte mărturii în timp ale avatarelor editoriale, cărora a fost sau n'a fost în stare să realizeze spiritul investigator, al diverşilor eminescologi.

Ediţiile V. G. Morţun, A. D. Xenopol, I. Scurtu, A. C. Cuza, G. Bogdan-Duică, G. Ibrăileanu şi C. Botez (ca să cităm numai pe cele mai însemnate, într'un fel sau altul) sunt şi rămân nişte ediţii definitiv încheiate, aşa cum alcătuitorii lor le-au conceput şi realizat. In ele însele nu mai pot suferi nici o modificare, de nici un fel, fiindcă cei care le-au întocmit sau nu mai există, sau cei care trăesc le-au lăsat în forma lor iniţială. Dintre toate, numai ediţiile Ibrăileanu şi Botez, au o circulaţie mai largă, fie că au

fost retipărite, după moartea celor doi eminescologi, fie că sunt prea aproape de noi, ca să fi intrat,şi în conştiinţa publică, în rândul mărturiilor istorice, de care vorbeam.

Numai ediţia Maiorescu s'a bucurat, dela 1884, până astăzi, de o circulaţie neîntreruptă, chiar după moartea alcătuitorului; într'atât de mare a fost prestigiul criticului care a patronat-o şi într'atât s'au contopit în vraja trecutului, figura poetului şi aceea a animatorului **Junimii.**

Va fi greu multă vreme, ca ediţia **Poeziilor** lui Eminescu, scoasă de Titu Maiorescu, în tragicele momente ştiute ale nefericitului cântăreţ, să treacă şi ea printre acele mărturii istorice, care au fost depuse, în primă instanţă, despre judecata operei celui mai mare scriitor român; cu atât mai mult, cu cât de ea se leagă şi o interpretare estetică ,atâta timp stăpânitoare în critica noastră. Ediţia Maiorescu a fost, atâta timp stăpânitoare în critica noastră. Ediţia Maiorescu a fost, oricum, o ediţie norocoasă, căci prin ea s'a răspândit poezia eminesciană, de-a-lungul atâtor generaţii şi în ţinutul întreg al neamului românesc.

Dar o ediţie critică de însemnătatea celei întocmite de d. Perpessicius este nu numai un fapt izolat de cultură; ea aduce atâtea noi lumini şi preciziuni, în privinţa textului însuşi, îndreaptă atâtea grosolane erori de lecţiune, după manuscrise, restabileşte chiar texte mai întinse, de care orice ediţie curentă, de azi înainte, va trebui să ţină seamă.

In cultura noastră, unde arbitrariul individual se învecinează adesea cu anarhia, unde neglijenţa devine normă şi unde memoria faptelor de cultură e foarte scurtă, va trebui să se înţeleagă odată că rea-

lizările temeinice, în materie de editare critică, nu mai pot fi trecute cu vederea.

Cel puţin în privinţa autencităţii textului poemelor eminesciane, ediţia Perpessicius trebue să impună o revizuire a tuturor ediţiilor în circulaţie şi o punere a lor la punct; altminteri, rezultatele ştiinţifice, dobândite cu atâta scrupul şi caznă, rămân un bun izolat, iar ridicarea nivelului de certitudine, când e vorba de un text clasic, citit cu atâţia lectori, predat şi comentat în toate şcolile, devine o simplă iluzie.

Insăşi ediţia Maiorescu, revăzută de un spirit competent, în alcătuirea ei iniţială, va trebui să fie pusă în acord cu textul autentic al poemelor eminesciane, după ediţia d-lui Perpessicius, fiindcă prestigiul, oricât de mare al defunctului critic, nu poate acoperi şi nici nu trebue să acopere unele erori elementare, fatale acum o jumătate de veac si mai bine.

Iar cât priveşte toate ediţiile curente, toate antologiile şi extrasele de uz didactic, din poeziile lui Eminescu, să fie obligate a respecta autenticitatea textelor reproduse, după aceeaşi ediţie critică; respect la care va trebui să vegheze nu numai fireasca autoritate a d-lui Perpessicius, semnalând, când va fi necesar, erorile comise, dar şi toate conştiinţele critice, aducând la spiritul de ordine pe oricine ar cuteza să deformeze, într'un fel sau altul, opera celui mai mare creator român, în sfârşit restaurată în fomele ei necontroversate.

O catedră Eminescu

De-o jumătate de veac, de când omul Eminescu s'a stins, opera lui a fost necontenit prezentă în spiritul generațiilor literare care i-au urmat; s'ar putea spune că însuși omul, cu suferințele și peregrinările lui, a fost tot atât de actual, prin nenumărate amintiri, referințe și documente, publicate de foștii prieteni, de admiratori și de zeloși cercetători. O întreagă arhivă de fapte și impresii a întreținut însuși procesul vieții chinuite a celui mai mare poet național. Romantic prin operă și prin existență, Eminescu a fost sortit să nu beneficieze, după moarte, de destinul Luceafărului, cu care s'a identificat, și dacă a strălucit „nemuritor" nu i-a fost dat să fie și de o strălucire „rece".

Imaginii convenite de geniu transcendent, neatins de mizeriile pământești, alcătuită de Maiorescu, i-a urmat imagina de victimă a societății românești, și a dezamăgirilor de idealist, de victimă a pesimismului schopenhaurian și a **Junimii**, închegată cu patos de Gherea. Socialismul sentimental al veacului trecut l-a iubit și deplâns pe „reacționarul" Eminescu, văzut ca o victimă a burgheziei, și toți poeții eminescieni și-au ciupit strunele în ritmul marelui maestru.

Măr al discordiei, dintre critica metafizică și critica științifică, așa cum au înțeles-o și practicat-o criticii maiorescıani și gheriști ,opera și viața poetului au fost un pretext de dispute, de încriminări și

de teorii, pe care istoria le-a înregistrat cu minuţie.

Naţionalismul sămănătorist şi cel derivat din el au văzut, în Eminescu, un luptător, un profet al românismului, un doctrinar al conservatismului etnic şi un steag larg desfăşurat, sub cutele căruia s'au înrolat militanţi mai vânjoşi sau mai anemici.

Eminescu a dominat visul poeţilor romantici care l-au imitat şi a străjuit aspiraţiile, vrerile şi dârzenia militanţilor naţionalişti.

Din când în când, câte-un cercetător mai asidu sau mai sporadic a folosit opera tipărită şi inedită a poetului, pentru probleme de istorie literară, de ediţie critică, de estetică, fără să ducă la un sfârşit o iniţiere sau alta. Deschizători de căi, cu aproximaţie, cu grabă, cu erori fatale, aceşti pionieri ai eminescologiei şi ei s'au certat, s'au completat, s'au străduit în tot cazul, să lumineze atâtea şi atâtea probleme care se puneau în legătură cu o scumpă moştenire spirituală.

Opera eminesciană a fost un teren de întâlnire, pentru atâţia cercetători, mai norocoşi sau mai neîndemânateci, mai pricepuţi sau mai rătăciţi, cu toţii însă tinzând să se orienteze într'un dedal, în care firul Ariadnei se 'ntindea şi se 'ncâlcea, alternativ, ca din nou să vină un altul şi să se atingă de ghemul vrăjit al problemelor iscate de ea.

*

* *

Din toate aceste strădanii generaţiile succesive au reţinut câte ceva, au respins altceva, au adăogat noi lumini, învârtindu-se în acelaşi cerc fermecat al eminescologiei ; căci eminescolog a început să se socotească ş desgropătorul de fapte şi date, şi editorul de texte, cunoscute sau inedite, şi biograful modest sau

pretențios, și iscoditorul naiv sau savant de isvoare, și alcătuitorul de sinteze critice, mai interesante sau nu, și povestitorul de „viață romanțată" mai episodică sau mai interpretativă. Eminescu a devenit un bun comun al culturii, un centru de întâlnire al tuturor care-au avut de spus un cuvânt autorizat sau și numai o vorbă de clacă, despre viața și opera lui.

Bibliografia eminesciană, variată ca preocupări și importantă, a crescut atât de mult, în cincizeci de ani, încât ea însăși presupune o specializare, pentru a selecta amănuntul de esențial, adevărul de neadevăr, contribuția efectivă (mai mare sau mai mică) a fiecăruia, dintr'un șantier, în care lucrătorii necalificați, cei calificați și constructorii veritabili s'au perindat fără încetare, atrași de dificultatea întreprinderii unii, de faima poetului sau de vanitatea lor proprie, alții.

*
* *

Eminescu este astăzi o instituție națională; viața și opera lui alcătuesc un monument neclintit al culturii române; nici intemperiile vremii, nici adversitățile crunte ale istoriei, nici momentele de decădere și înălțare ale oamenilor, nimic nu-l poate atinge în eternitatea lui spirituală; căci Eminescu nu mai este un simplu nume, oricât de mare ar fi el, din repertoriul divers al literelor naționale; el este însăși mărturia supremă a existenții noastre ideale, este una din marile justificări ale existenții de Român, între atâtea entiăți etnice și spirituale, care-și dispută un loc sub soare.

Pentru noi, cincizeci de ani de cult în preajma operii și vieții lui, nu înseamnă un drum închis sau o epuizare de cercetări; înseamnă o consfințire, o

limită maximă (în raport cu începuturile şi până la acest prag) la care s'a ajuns, prin serii de strădanii, mai meritoase sau mai modeste.

Când trei luni am trăit o cumplită dramă naţională, ale cărei răni sângeră şi vor sângera cât nu se ştie, când cu toţii ne sbatem într'o criză acută a existenţii noastre, cu speranţe, cu credinţe nesecătuite, o fixare într'o entitate spirituală ni se pare leacul cel mai alinător şi mândra cea mai întăritoare, după o serie de umilinţi şi crucificări.

Iată de ce n'am vrea să fie socotită propunerea ce-o facem drept o ciudată tichie de mărgăritar, într'un timp de griji practice fără asemănare, de remedii urgente şi de soluţii salvatoare pe care momentul le reclamă stăruitor şi imperios.

Un neam îşi apără fiinţa colectivă cu toate mijloacele ce-i stau la dispoziţie. Astăzi, ne stau la îndemână mai mult mijloacele morale; istoria ce se face peste capul nostru nu ne poate lua şi sufletul; iar, dacă e vorba să concretizăm acest suflet într'o valoare nediscutată, să-l concretizăm în cel mai ales, mai adânc şi mai cuprinzător suflet al rumânităţii; el este, recunoscut unanim de noi înşine şi verificat şi peste hotare, în Eminescu.

O **catedră Eminescu,** la Universitate, este astăzi nu numai un capitol de buget şi nici o simplă formă de încadrare a unui om şi a unei funcţii; o catedră Eminescu este un templu, în care să se oficieze, cu veneraţie şi competenţă, simbolul însuşi al existenţii noastre spirituale. In primul rând; şi mai este un vast şi viu laborator de discipline literare, de aplicaţia lor metodică şi la nivel european, asupra vieţii şi

operii celui mai pur şi dominant geniu românesc.

*
* *

Ne vom permite să schiţăm, mai toate acele preocupări şi discipline ce-ar putea să se nutrească din câmpul fertil al creaţiei eminesciane, expusă în faţa tinerelor generaţii si luminată 'n cât mai multe din aspectele ei complexe.

O catedră Eminescu, în cel mai imediat scop al ei, ar avea la îndemână un excepţional exemplu biografic; o viaţă patetică, agitată, rătăcitoare printre toţi Românii vechii Dacii, curioasă să cunoască istoria şi limba, folklorul şi aspiraţiile specifice şi totuşi unitare ale provinciilor româneşti. O pildă de complexă psihologie individuală, in care visul şi acţiunea, desnădejdea metafizică şi credinţa etnică iluminată se 'mpletesc înt'un aliaj misterios; o serie de încercări dureroase, de aptitudini multiple, un strat vizibil de viaţă socială şi un strat intim de viaţă amoroasă şi creatoare în spirit, care funcţionează si alternează, fără a se stânjeni reciproc; o mare tragedie omenească, din care geniul şi-a salvat tot ce-a putut salva, printr'o neostenită şi relativ scurtă încordare de creaţie, şi din care omul s'a mistuit până la depersonalizarea iscată de boală. Istoria literară propriu zis, psihologia individuală şi rădăcinile ramificate şi ascunse ale psihologiei etnice pot colabora într'o cuprinzătoare sinteză biografică. Intre boemul Eminescu şi geniul Eminescu sunt punţi de legătură şi poduri rupte peste care un spirit atent şi subtil, va şti să treacă insensibil, să le asocieze şi disocieze, la nevoe, într'o expunere dintre cele mai ispititoare. In Eminescu lucrează ereditatea etnică şi familială, o psihologie bilaterală, paternă şi maternă, geniul lui

propriu, structura lui complexă, împrejurăile şi constantele lui de sensibilitate și gândire. Chiar forma depersonalizată a individualităţii lui, de după boală până la moarte, se mișcă în unele tipare automatizate ale personalităţii lui excepţionale ; sub aspectul dureros al vieţii lui, Eminescu nu e numai un bolnav comun, cu simptomele clasice ale maladiei de care-a suferit, ci un bolnav în care se mai sbat umbrele geniului stins.

Biografia lui Eminescu, ori câte înrudiri ar avea cu tipologia geniilor romantice, este totuși biografia unui geniu românesc, sortit să se nască intr'un anume timp, istoric, într'o anume atmosferă morală şi culturală dintr'o anume ereditate etnică şi familială şi să se fi desfăşurat între anumiţi oameni, consumându-se prin fapte strict individuale.

Dar poetul nu ne-a lăsat moştenire numai o viaţă excepţională, dramatică şi oricând în stare să ispitească un biograf, s'o refacă și s'o interpreteze lăuntric, din reţeaua de întâmplări în care s'a sbătut ; de pe urma lui a rămas cea mai bogată, mai variată și mai expresivă operă a unui geniu românesc. Un noroc aproape uimitor a făcut să se păstreze posterităţii, pe lângă opera lui scrisă, și cel mai preţios laborator de creaţie artistică pe care l-a lăsat vre-un scriitor naţional. Omul care-și purta, ca înţeleptul antic, totul cu sine, care n'a avut cămin, n'a avut o situaţie socială, care n'a agonisit nimic, ca să-și fixeze în urme materiale, o existenţă de o rară bogăţie, și-a conservat cu o grije minuţioasă, cu o conştiinţă superioară, cele mai multe din etapele creaţiei lui scrise. Manuscrisele eminesciane, încăpute după moarte pe mâinile ferme ale lui Maiorescu și cedate Academiei Române, alcătuesc un adevărat **Corpus** al

operii lui, pe care-am început s'o cunoaştem în toate uimitoarele ei evoluţii, în mersul ei viu spre o formă perfectă. Este un adevărat miracol să vezi ce laborioasă muncă de atelier, câtă strădanie şi ce joc alternativ, între inspiraţie şi reflecţie critică, mărturisesc filele lui de manuscis.

Se poate spune că Eminescu ne-a impus, prin acest legat spiritual, lăsat moştenire urmaşilor, să ne creăm câteva discipline, în care cercetătorii să afle şi metoda de lucru şi materialul cel mai important.

Critica de texte, în vederea unei ediţii definitive, nu-şi găseşte un teren mai fertil, ca 'n opera lui manuscrisă. Problema variantelor apare în cea mai dificilă şi seducătoare faţă a ei, în aceea a variantelor interne a poemului şi a variantelor lui externe. Ceea ce înţelege critica modernă prin **expresie**, adică legătura organică între conţinut şi formă, este preocuparea fundamentală a variantelor eminesciane.

Un filolog aplicat la manuscrisele poetului este numai un simplu restaurator de materiale; el trebue să fie însoţit, în aceeaşi persoană, de un istoric literar priceput, de un critic subtil şi de un estetician înţelegător. Iar filologul însuşi, pe lângă cunoaşterea limbii (în continuă evoluţie) poetului şi a manuscriselor, în aspectul lor material, e neapărat nevoe să fie şi un expert grafolog. Nu un grafolog oficial, cu diplome şi sisteme de explicaţie a grafiei individuale, ci un grafolog crescut în atmosfera specfică şi organică a scrisului eminescian.

Intr'o notă foarte interesantă, adăogată la controversa cu N. Iorga, referitor la comunicarea sa făcută la Academie, despre cel dintâi tom al ediţiei critice de **Opere** eminesciane, d. Perpessicius, cel mai bun cunoscător al manuscriselor poetului, remarcă:

„Problema grafiilor la Eminescu este pe cât de clară, tot pe atât şi de obscură. Câte ceva am schiţat şi noi în introducerea ediţiei noastre, fără să gândim că un atât de vast subiect ar putea fi epuizat în câteva rânduri. Scrisul eminescian, în aspectele lui dificile evident, este atât de înşelător şi mistifică cu atâta măiestrie, încât fără o iniţiere aprofundată rătăceşte şi pierde. E tocmai pricina multora din greşelile de filiaţie şi cronologie ale lui Constantin Botez".

Şi mai departe, drept concluzie a constatării: „Grafologia eminesciană se pare totuşi că merită o cercetare de altă natură, oarecum interioară, nu numai de suprafaţă. Ideea unui curs de grafologie eminesciană, afectat şcoalei de arhivistică, ar trebui să ispitească pe cei în drept. Un curs, negreşit, cu studenţii catedrelor de literatură şi care ar ţine cel puţin 10 ani".

Ne permitem să credem că cercetarea propusă, de **natură oarecum interioară**, s'ar nimeri mai curând unui curs nu de pură arhivistică ci ar fi una din preocupările multiple, care-ar intra în competenţa doritei catedre Eminescu. Căci, oricât ar fi de vastă opera poetului şi oricât de numeroase problemele ce le iscă, Eminescu este unul şi indivizibil, este un univers cu toate bogăţiile şi accidentaţiile lui: şi cine se dedică acestui univers trebue să fie un veritabil enciclopedist eminescolog. Fiindcă eminescolog înseamnă şi specialist în Eminescu, dar şi în toate poblemele câte se pot pune, în legătură cu viaţa şi opera lui.

D. Perpessicius însuşi, închis între vastele zări ale universului Eminescu, de câţiva ani, descoperă singur unele din aceste dificle şi subtile probleme Nu mai departe decât în aceeaşi controversă cu Iorga,

în acelaşi al treilea şi ultim articol, din care-am citat, discutând în principiu şi în fapt câteva din ediţiile anterioare ale poetului ca şi proectata ediţie Iorga, voită sub auspiciile Academiei, ne împărtăşeşte câteva preţioase observaţii asupra arhitecturii personale a ediţiei Maiorescu.

Dar, desigur, toate aceste posibile probleme sunt şi rămân preocupări colaterale sau incidentale, în legătură mai mult cu istoria ediţiilor critice întocmite de diverse spirite, din opera poetului.

*
* *

Universalitatea creaţiei eminesciane, înţeleasă atât de bine de Maiorescu, este astăzi un fapt evident; este chiar şi un loc comun. Numai un raport între valorile interne ale operii poetului şi valorile liricii universale ne poate da o imagine fermă, despre acest univers.

Literatura comparatistă, care este o lărgire de sferă a istoriei literare izolate, autarhice, a încercat, şi în domeniul eminescologiei, să stabilească anume înrudiri de motive, anume similitudini şi deosebiri, între opera eminesciană şi operele atâtor literaţi streini. O adevărată întrecere de a descoperi „isvoare" a născut atâţia „sourcier-işti", mai notabili sau nu, şi Eminescu a fost în primejdie, uneori, să fie înecat în apele succesive ale unor „isvoare" diverse, din Orient şi Occident, ameninţând, prin afluenţă, să acopere într'o mare moartă personalitatea lui creatoare. Dacă există o sumă de „isvoare" care-au udat pământul rodnic al geniului eminescian, ele n'au putut să-i inunde culmile, să-i teşească reliefurile.

Universul eminescian nu este produsul unor influenţe livreşti, cu exclusivitate; au căzut în ele tot

soiul de seminte, dar au fost în pământul lui originar, în misterioasa lui forţă creatoare, atâtea seminţe proprii, care-au rodit însutit; mai curând s'ar putea vorbi de altoiuri, în imensul copac al geniului eminescian.

O cercetare statistică de „isvoare” este numai o operaţie de spirit pedestru. Eminescu este un complicat relief: în perspectiva creaţiei, relieful lui trebue văzut în raport cu alte reliefuri. Inglobat în marea familie de spirite a Romanticilor, Eminescu se valorifică în comparaţie cu reliefurile atâtor individualităţi ale ei

Comparatistul eminescian, dacă se mulţumeşte să adune aşchii, frunze şi vreascuri, face operă de pădurar nu de alpinist. Şi tocmai un asemenea alpinism ar trebui să fie metoda comparatistă aplicată la studiul lui Eminescu, văzut în raport cu un Leopardi, un Byron, un Musset, un Alfred de Vigny, un Victor Hugo, un Puşchin, un Shelley sau cu oricare geniu liric înrudit.

Sentimentul că poetul nostru este unul din cei mai mari poeţi ai lumii şi că rădăcinile lui daco-romane au hrănit un copac cu vârful înalt şi ramurile stufoase să nu mai fie un sentiment vag sau un adevăr restrâns de câteva spirite. Ca şi arborele visat de Sultan, din **Scrisoarea III-a**, arborele geniului eminescian, să fie un semn al puterii creatoare vădite a geniului românesc Crescut din pieptul poetului, destinul lui e să foşnească viu, alături de ceilalţi arbori roditori ai liricii universale.

*
* *

Poet, critic al culturii, ziarist şi polemist, doctrinar al naţionalismului, critic literar şi dramatic, cu-

legător de folklor, preocupat de filologie, de pedagogie, de metafizică, de politică şi de câte altele — Eminescu este un geniu complet şi complex, iar opera lui are atingeri cu atâtea domenii ale spiritului.

Nu vom face eroarea să punem pe acelaşi plan şi să vedem aceeaşi adâncime, în toate multiplele lui preocupări. Pentru noi cei de astăzi, el nu mai este un mit, ci o realitate spirituală, o valoare permanentă, a culturii naţionale. Opera lui nu se epuizează într'o generaţie ; ea se asimilează şi se aşează 'n perspective felurite. Câtă influenţă şi cât ecou e în stare să producă opera eminesciană, în succesiunea istorică a culturii noastre, e interesant abia în al doilea rând să ne preocupăm. Fără a fi lipsit de rost, un atare studiu, dacă e să-l facă cineva, ţine mai mult de curiozitatea istoricului, care ar vrea să stabilească relaţiuni între o valoare spirituală permanentă şi resfrângerile ei în anume personalităţi, epoci sau momente.

In sine însăşi — opera eminesciană este o unică valoare creatoare şi în acest plan trebue ţinută necontenit în actualitate.

O catedră Eminescu ar avea, în primul rând, să înteţie un foc veşnic aprins la un altar, în care ritualul şi este nu numai un semn exterior al credinţii, ci expresia credinţii însăşi.

In dialectica istorică a civilizaţiei noastre, poezia eminesciană a fost văzută mai ales ca un produs al romantismului ; este, desigur, şi aceasta ; dar în permanenţa valorii ei, poezia eminesciană este o cristalizare a Poeziei însăşi.

In aceeaşi dialectică istorică, doctrina naţionalistă eminesciană a fost văzută mai mult drept un produs al conservatismului nostru etnic, ba chiar al reac-

ţionarismului nostru politic, într'o anume fază: este desigur, şi aceasta; dar în permanenţa valorii lui, naţionalismul eminescian este o cristalizare a Naţionalismului însuşi.

In evoluţia criticii noastre, opera eminesciană a fost un material imens de lucru şi un corp de aplicare a atâtor metode. Pentru Maiorescu, a fost un prilej de aplicare a esteticii schopenhaueriene, a tipologiei geniului, din acelaşi isvor, şi a criticii estetice. Pentru Gherea, un prilej de aplicare a „criticii ştiinţifice", aşa cum el o înţelegea şi practica. Pentru Dragomirescu, un prilej de teoretizare a altei „critici ştiinţifice". Pentru d. G. Călinescu, prilejul unui vast studiu critic, sub un anume unghi de vedere şi cu anume aplicaţii a disciplinelor critice. Pentru d. Perpessicius, un prilej de a realiza o excepţională ediţie critică. Pentru d. Tudor Vianu, un prilej de isvoare filozofice cu predilecţie căutate ş aflate. Pentru d. D. Caracostea, un prilej de a aplica o anume directivă a criticii germane contemporane, în exclusiva privire a operii poetului, ca expresie a „artei cuvântului". Pentru unii, un prilej de a căuta şi identifica isvoare; pentru alţii, în sfârşit, un gras subiect de probleme istorico-literare şi biografice sau de psihologie romanţată.

Opera eminesciană, dacă a favorizat toate aceste aplicaţii, înseamnă că poartă 'n sine numeroase semnificaţii; înseamnă că în contact cu ea, toate disciplinele istoriei şi criticii literare se însufleţesc şi devin fertile.

La acele pomenite până acum, se mai pot isca încă atâtea alte preocupări: despre influenţele exercitate asupra scriitorilor posteriori, despre ecoul în critica streină, despre marele număr de traduceri în

alte limbi, de variabilă importanță; apoi probleme în legătură cu estetica poeziei, cu versificația și estetica limbajului (un domeniu încă de exploatat de-aci înainte), cu iconografia eminesciană etc... Când Maiorescu, în cunoscuta lui scrisoare adresată poetului, după primul acces al bolii, care trebuia să-l mistue, i se adresa cu măgulitoarea recunoaștere a geniului „care pentru noi este și va rămânea cea mai înaltă încorporare a inteligenții române" — vorbea anticipat, în numele întregii culturi române, nu numai în numele **Junimii**

Titu Maiorescu a văzut, și de data asta, clar și pe plan universal. O catedră Eminescu ar fi o catedră a culturii române, un templu închinat în cinstea celui mai mare geniu național și un altar, în care să se slujească ceea ce în mod permanent și desăvârșit, ar trebui să însemne, prin vorba cam rebarbativă eminescologie!

Eros și Daimonion

Cea dintâi imagine critică a poetului ne-a înfățișat-o Maiorescu. Concepția critică maioresciană era însă îngrădită în anume limite; spirit de idei generale, urmărind să constitue din ele o estetică, Maiorescu a fost preocupat, cu deosebire, să delimiteze noțiunea de valoare, în creația literară, să ogranizeze un corp coherent de principii; adăogându-se gustul și cultura lui personală — ele au putut deveni și fructuoase, fecundând o epocă întreagă. Critica lui „judecătorească" este ea însăși o formulă a judecății de valoare, exercitată în verdicte generale și în discriminări categorice. Dacă Maiorescu ar fi cunoscut și asimilat critica lui Sainte-Beuve, și n'ar fi rămas la Lessing și la estetica generală, ar fi întemeiat, nu numai ar fi presimțit, adevărata noastră critică literară modernă. El privea opera în sine, în cazul lui Eminescu, privea chiar capodopera ; nu privea însă și structura unui scriitor. Studiul despre Eminescu și poeziile sale încearcă totuși, în prima parte, să definească și o structură a personalității; dar ea este o structură abstractă, tipologică și convenită, decupând structura metafizică a geniului, după teoria schopenhaueriană. Spirit filosofic, dar și de intuiție critică, nu i-a scăpat judecata de valoare asupra poeziei eminesciene. Punându-și o problemă exterioară și generală (structura geniului metafizic, de atitudine pesimistă) și substituind-o personalității concrete a poetului, Maiorescu a rămas în pragul operației

propriu zis critice. Gherea, preocupat de metodă şi de doctrină, opune atitudinii „metafizice" maioresciane o atitudine „ştiinţifică". El explică prin factori exteriori, structura poetului; mai mult, o răstălmăceşte, după teoriile lui militante, sociologice. Intr'un fel, şi el atinge problema structurii, dar o vede strâmt psihologic, explicând-o conflictual, dar nu prin forţele personalităţii eminesciene, ci prin influenţa mediului social şi cultural, junimist. Cu alte cuvinte, regretă parcă a nu fi putut regenta pe Eminescu, în spiritul doctrinei lui militante, socialiste şi umanitare. Căci Gherea credea, că rolul criticei sociale ar fi să devie o crescătorie de „artişti cetăţeni". Om de gust, sensibil la frumuseţile expresiei, în a doua parte a studiului său, Maiorescu trece la critica tehnică a poeziei eminesciene. Gherea nu făcuse nici atât, iar aprecierile lui artistice sunt de o stângăcie caracteristică. Că pe Maiorescu nu l-a interesat structura specifică a poetului, şi ca problemă esenţială a criticii literare, stă dovadă şi lipsa lui de curiozitate faţă de manuscrisele lui Eminescu, pe care le-a păstrat douăzeci de ani, fără să le cerceteze, donându-le apoi Academiei, ca pe o relicvă pioasă. Critica maioresciană avea prejudecata cristalizării definitive (e clară justificarea la ediţia **Poeziilor** pe care le selectează după acest criteriu); dar, şi după cât exista **definitiv,** în opera lui Eminescu, se putea pune problema personalităţii lui artistice, în mod concret, structural, nu numai tipologic, în sensul schopenhauerian. Prestigiul criticii maioresciene a fost atât de trainic, încât Ibrăileanu, cu toate aderenţele lui gheriste, l-a moştenit în bună parte. Studiind „postumele" şi scriind despre **Geniul pustiu,** tipărit de Scurtu, Ibrăileanu rezolvă problema cam tot în spi-

rit maiorescian. Dominat şi el de ideea de definitiv, păşeşte în atelierul de lucru al poetului, cu o precauţiune excesivă; din „postume", îl interesează să adune cu grije, ca pe nişte diamante, toate versurile **definitive**, care au trecut în poemele cristalizate ale marelui liric. Iar prin dojana aspră adresată lui Scurtu, care-a publicat un „brulion" repudiat de autor şi ale cărui pasagii esenţiale au trecut în **Sărmanul Dionis**, crede că şi-a făcut o dublă datorie: de critică şi pietate. Cu mari restricţii, admite că acest material de atelier este util cercetătorilor speciali, dar că, în genere, el dăunează memoriei şi imaginei cristaline, în care un creator trebue să se prezinte posterităţii.

Problema structurii eminesciene şi-a pus-o din plin d. G. Călinescu; d-sa este cel dintâi critic care-a îndrăznit să folosească manuscrisele, în scopul descrierii personalităţii creatoare eminesciene, nu numai editorial şi educativ-naţional, ca Scurtu şi Chendi, editori merituoşi în unele privinţe, dar critici inexistenţi, cum e primul, sau militanţi, fără orizont, cum e secundul. Dar şi d. Călinescu, cu toată larga arie în care-a treerat opera lui Eminescu, a rămas la unele inconveniente. Mai întâi, dând o extindere abuzivă coordonării motivelor eminesciane (în **Descrierea operei**) făcând dublă operaţie, în acelaşi timp, de editor de texte şi de critic, reluând apoi, acelaşi material, la caracterizarea în **Cadrul psihic** şi **Cadrul fizic**, după ce-l folosise în primul volum, la descrierea „ideologiei teoretice şi practice", ca să-l reia în ultimul, într'o serie de analize individuale, risipind ceea ce adunase. Imaginea structurii eminesciane este atât de resfirată, atât de acoperită de fişe, în atelierul în mers al redactării, încât această

structură scormonită în toate direcțiile pare un șantier tot timpul, chiar când ai crezut că s'a desăvârșit construcția. In acest chip, însăș imaginea critică, adică imaginea creată din toate aceste elemente, ca să înfățișeze o structură, se sfărâmă. Urmărită cu atenție, la răstimpuri se reface, printre materiale, și este o prelungire a imaginei omului, din biografia care-a premers studiul operei. Imaginea dominantă de erotism, ca de o forță generatoare, din care se deduc și celelalte note structurale ale personalității eminesciane. Dela tipologia convenită, zugrăvită de Maiorescu, la săpăturile arheologice, depuse în straturi grele, de reconstituiri fragmentare adesea sau repetate, ale „orientalei" monografii a d-lui Călinescu trecem printr'o succesivă perioadă critică, pe care nimeni n'o poate contesta, în marele ei efort și în noua ei orientare.

Problema fundamentală a criticii, față de Eminescu, este încă aceea a caracterizării personlității lui, văzută în structura ei complexă și în valorile ei spirituale. Dacă Maiorescu o redusese la impersonalitate, închizând-o în tipologia geniului descris de Schopenhauer, dacă Gherea milita pentru o conversiune spre optimism, ratat din cauza mediului social și economic, dacă Ibrăileanu o aproxima în esența muzicală a metafizicii lirice, dedusă din „voința' schopenhaueriană — d. G. Călinescu a fixat-o într'o profundă structură erotică, în care se implică și din care se amplifică toate trăsăturile sensibilității eminesciane. Centrul solar al personalității lui a fost, așa dar, „un erotism instinctiv, arhaic", în jurul căruia se grupează celelalte note. Imaginea critică extrasă din opera eminesciană de d. Călinescu este de

un relief nou, de sigur, dar de un relief prea simplificator. Insuş Gherea, vorbind despre atitudinea erotică a poetului, făcuse remarca destul de apăsată despre **naturalismul** ei, deşi „un naturalism ca acela care s'a manifestat în Grecia antică", opunându-i **spiritualismul** liricei lui Lenau.

In studiul său de izvoare, dar şi de caracterizare critică, anterior d-lui Călinescu, d. Tudor Vianu urmăreşte şi o complexă încadrare a personalităţii poetului, tăind, ca să zicem astfel, câteva luminoase secţiuni în structura ei; începând cu acele poezii de tinereţe, care ţin de epoca orientării spre romantismul francez, şi care conciliază revolta cu scepticismul, trecând la epoca vieneză şi berlineză, de înrâurire a eticei schopenhaueriene, diferenţiind atitudinea eminesciană faţă de natură, în comparaţie cu aceea a romanticilor apuseni şi încheind cu sinteza planurilor structurale, din faza cea mai complexă, când poetul îşi organizează în **Luceafărul** un mit liric — d. Vianu a zugrăvit cu mai multe amănunte structura personalităţii lui Eminescu. Studiul său e însă construit pe un dublu plan: pe acela al izvoarelor succesive, oarecum istoric delimitate, şi pe secţiuni metodice, pe grupări de teme. Dacă d. Tudor Vianu şi-ar fi propus o sinteză organică a lor, dacă ar fi mers spre o imagine centrală, sau spre o constelaţie a valorilor eminesciane, grupate în jurul unui astru de primă mărime, de sigur că structura secţionată a studiului său ar fi fost o structură sedimentată. Intr'o astfel de structură sedimentată a zugrăvit d. Călinescu personalitatea eminesciană. Critic vorbind, metoda sa este mai cuprinzătoare; discutabilă rămâne intuiţia sa, nucleul din care pornesc toate straturile suprapuse, într'un mers concentric,

spre inima personalităţii descrise. Dar o imagine critică este o construcţie personală, ea fiind însăşi nobleţa şi raţiunea unei noi interpretări.

Proza literară a lui Eminescu s'a bucurat, pare-se, de o preţuire mai mică; va fi contribuit la asta şi concepţia purităţii genurilor, atât de dominantă în critica veacului trecut. Proză de poet, nerăspunzând regulilor epice şi complăcându-se în fantastic, nuvelele eminesciane au fost socotite un fel de exerciţiu interesant, când de teme, identificate atât de scrupulos, când de frumuseţi expresive, cu atâtea ecouri, strălucite e drept, din şi în spre poemele lui. Văzute oarecum din afară, stau numai în caracterul lor „livresc", de influenţe romantice, nuvelele participă în realitate la toate acele mari poeme de maturitate ale lui Eminescu, între care cea mai adâncă e **Luceafărul**, la toate acele mituri lirice, în care se află temeliile personalităţii lui. Şi nu trebue să trecem cu vederea nici acea încercare de tinereţe, care este **Geniu pustiu,** socotită numai de importanţă biografică şi ca un exerciţiu, din care s'au desprins unele trăsături portretistice ale Sărmanului Dionis, sau din care s'au reluat unele pasagii, foarte apropiate textual şi trecute în cea mai însemnată povestire fantastică a lui. La drept vorbind, nuvelele lui Eminescu nu sunt fantastice decât în măsura în care e şi **Luceafărul**, faptele desfăşurându-se pe un plan de fantasticitate; miezul lor este însă cu totul simbolic, traducând o viziune lirică, alcătuind etapele unui mit al vieţii. S'ar părea că exclusiv experienta erotică formează centrul lor: dela **Geniul pustiu** (1869), la **Făt-Frumos din Lacrimă** (1876), trecând prin **Sărmanul Dionis** (1872-73) până **La Aniversara** (1876), povestirile

eminesciene sunt străbătute de o linie groasă: obsesia fericirii, prin iubire. Obsesie comună tuuror romanticilor, şi temă absorbantă în toată lirica lui. Nu vom încerca să le schimbăm însăşi axa; vom accentua însă că Erosul eminescian este şi o modalitate de cunoaştere, în centrul vital al personalităţii lui. Numai că această personalitate, departe de a fi expresia unui instinct, limitat la potenţele lui rudimentare şi transfigurat prin artă, este expresia unui titanism, a unui demonism, în sensul goethean al cuvântului; demonism care ia dimensiuni cosmice, care implică în erotism însăşi ideea de geniu. Eminescu face din cunoaşterea metafizică un act de posesiune cosmică.

Ca şi natura, care e veşnică, absolutul nu poate fi trăit şi experimentat decât pornind dela datele permanente ale naturii; între ele, Erosul este cea mai evidentă. Dar să nu uităm că ordinul transcendeţei este, la Eminescu, un ordin superior organicităţii; concepţia lui despre stat este de aceeaşi natură. Naţiunile sunt entităţi, în ordinea transcendentă; sunt idei, care au o existenţă veşnică; românismul lui, oricât ar fi de activ, de combativ, este şi o idee în înţeles hegelian; naţiunea se manifestă, ca fenomen, ca organism, printr'o colectivitate, care este o **voinţă**, în sensul schopenhauerian; dar această voinţă e ea însăşi reflexul unei idei, o idee care se realizează în istorie şi cultură. Problema disocierii celor două atitudini, cea politică, de un vitalism categoric, şi cea metafizică, de un buddhism tot atât de categoric, ni se pare o problemă falsă. In eternitate, în absolut, popoarele sunt „microscopice", universul, în ordinea lui metafizică este un „vis al morţii eterne"; după cum iubirea e un joc al geniului speciei (tot o ideie), un „instinct atât de van", sau „un lung prilej pentru

durere" — tot aşa naţiunile nu sunt, faţă de „stingerea eternă" şi de întoarcerea în „haosul" iniţial decât nişte „muşunoaie de furnici". Metafizica eminesciană, scindată în „filosofie teoretică" şi „filosofie practică" nu se contrazice, nu se distramă în unitatea ei. Pe planul unic al contemplaţiei se întâlnesc în acelaşi punct comun, al ideii „morţii eterne"; Demiurgul este ultima înţelepciune, „cenzura transcendentă" peste care nu putem trece, ca peste o limită superioară. Erotica eminesciană participă şi ea la o spiritualitate, la un destin, este ea însăşi o esenţă a voinţii noastre, care nu ne părăseşte în nicio experienţă metafizică. Demonism sau titanism sunt forme de experimentare ale absolutului, în tot ce implică alcătuirea noastră umană. Fixaţi, ca într'un cadru relativ, în voinţă, fie manifestată ca erotism sau eroism, nu putem tinde spre absolut, spre idee, decât în aceste condiţii date; ba chiar natura, în înţeles de peisaj, este o dimensiune a cosmosului, pe care Eminescu o transpune în toate viziunile lui fantastice. Atâtea „insule" misterioase, atâtea peisaje lunare, serafice sau interastrale, sunt şi ele nişte Idei ale naturii, nişte arhetipuri, către care tindem. Asemuirea celor mai idealizate, mai spiritualizate peisaje din **Luceafărul** şi din **Scrisoarea I**, din **Sărmanul Dionis,** dau cosmosului o unitate, o expresie emanând dintr'o Idee. Pentru Eminescu, voinţa este un complex, compus din Eros, din Natură şi Eroism Cadre ale Demonismului său, ele sunt şi cadre ale unei metafizici văzute în mod sensibil.

Vointa eminesciană, în erotică şi în eroism, transcende; însăşi natura transcende: atmosfera de basm. de feerie lunară, chiar din multe romanţe are valoare transcendentă.

Despre importanţa istorico-literară a **Geniului Pustiu** e inutil să stăruim prea mult aici; o identificare de teme, de stări lirice, de texte chiar, peste cele trecute în **Sărmanul Dionis**, s'ar putea face într'un studiu strict de tematică; romanul adolescenţii lui Eminescu, în bună parte coincide acelei epoci spirituale identificată în „poeziile de tinereţe", de d. Tudor Vianu. In tot cazul, pare a fi conceput, dacă nu şi scris, înainte de epoca vieneză: el corespunde deci unei caracterizate stări de **Sturm und Drang**; sfâşiindu-şi sufletele între erotism absolut şi eroism absolut, Toma Nour şi Ioan, care nu sunt decât două feţe ale unui **alter-ego** eminescian, amândoi termină în moarte; dar nu în stingerea buddhistă, esenţială altei faze de desvoltare a eticei poetului (după contactul cu Schopenhauer) — ci în moartea privită ca o destrămare a individului, în care-au încăput tendinţele contradictorii cele mai accentuate, în care s'a sbătut revoluţionarismul cel mai ardent şi scepticismul cel mai amar. Personagiile fundamentale sunt ipostase, în ficţiune, ale eului eminescian, care caută să trăiască viaţa într'o absorbţie demonică; Ion şi Toma sunt feţele demonismului, sunt expresia titanismului său, personagii în sfârşit, idei poetice transpuse în fapte, impulsii ale unei personalităţi explozive, care-şi caută un echilibru. De ce **Geniu pustiu** a fost socotit „roman" de criticii care l-au privit în lipsa lui de „cristalizare" definitivă, o neizbândă epică? Desigur, din ignorarea structurii eminesciane şi din superstiţia purităţii genurilor. Eminescu îşi previne cititorul, căci iată cum începe:

„Dumas zice că romanul a existat totdeauna. Se poate. El e metafora vieţii. Priviţi reversul aurit al unei monete calpe, ascultaţi cântecul absurd al unei

zile, care n'a avut pretenţiunea de a face mai mult sgomot în lume decât celelalte în genere, extrageti din astea poezia ce poate exista în ele şi iată romanul".

Aşa dar, **Geniu pustiu,** oricât s'ar încadra în epoca de formaţie, istoriceşte vorbind, a geniului eminescian, este şi o **prefigurare** a întregii lui structuri; prefigurare a titanismului, a demonismului din **Luceafărul,** din **Făt-Frumos din lacrimă** şi din **Sărmanul Dionis.** Şi aş zice că este o prefigurare a însăşi „filosofiei practice" emnesciane. Eroismul lui Toma şi Ican, luptele lor cu Ungurii, prefigurează şi ideea de naţiune şi de voinţă colectivă, pe care-o aflăm în articolele lui politice şi în portretul lui Mircea, din **Scrisoarea a III-a.** Şi e caracteristic pentru Ideea de naţie eminesciană că individuarea, în eroism, are un sens tot colectiv, că Voevodul se identifică, în înfăţişare, în port, în solidarizarea cu „sărăcia şi nevoile şi neamul" şi cu natura, prietenă autohtonilor, vrăjmaşe duşmanului. In germen, în latenţele lui interioare, cu tot caracterul de **Sturm und Drang, Geniul pustiu** prefigurează întreaga structură eminesciană. Făt-Frumos din lacrimă nu luptă oare pentru satisfacţia celor doi Impăraţi, nu se subordonează ideii de supunere a două state? El nu luptă cu zmeul, adică nu luptă cu răul, pentru sine, ci pentru *liniştirea a* două împărăţii, una bântuită de primejdia războiului, alta de furia oarbă a Ghenarului. Eroism modest, ca al lui Mircea, eroism supus unor Idei.

Dificultatea de a defini personalitatea eminesciană provine, pare-se, din abundenţa spiritului de romanţă şi elegie erotică a operei lui. Poet al iubirii pasionale, adânci şi nefericite, uneori graţios şi feeric, Eminescu se lasă mai uşor întrevăzut în aspectul

instinctual, mai puţin spiritualizat al structurii lui intime. D. Călinescu, în integrarea eroticei în „cadrul psihic", s'a desfătat, aş zice, să scoată în lumină frenezia venerică a acestui gros strat eminescian. Şi chiar în marile lui poeme, ca şi în nuvele, a insistat asupra aceloraşi amănunte, integrându-le într'o concepţie lineară. Subordonând erotismului instinctual însăşi procesiunile onirice ale fanteziei poetului, ca şi intuiţiile cosmogonice care-i străbat lirica, d. Călinescu conchide categoric: „Cercetând aşa dar registrul afectiv al lui Eminescu, băgăm de seamă că poezia lui se bizue pe câteva sentimente primare, fundamentale: o mare memorie a procesului de naştere, exprimată poeticeşte prin vocaţia neptunică şi uranică, un erotism instinctiv, arhaic, şi o înclinare spre extincţie, simbolizată în „domă" şi în genere în imaginile exchatalogice. Afară de aceasta poetul nu mai e simţitor la nimic, fiindcă trebue să ţinem seamă că **Scrisorile** aparţin mai degrabă activităţii politice. Eminescu un poet esenţial prin chemarea lui proprie şi, oricâtă înrâurire literară i s'ar afla, temele lui rămân împlântate până în adâncul subconştientului" (**Opera**, IV, pag. 161).

In treacăt numai, întrebăm: **Scrisorile** I, a II-a şi a IV-a — să „aparţină mai degrabă activităţii politice"? Cu neputinţă, chiar dacă nu admite că multe accente din partea lor satirică sunt de natură socială, nu exclusiv politică; putem trece peste evocările de înaltă atmosferă lirică din ele? Dar să nu complicăm lucrurile în amănunt. Fapt este că structura personalităţii poetului se complineşte şi cu alte trăsături, că însăşi erotica eminesciană, acest orbitor centru solar, cuprinde mai multe trepte. Cea mai largă, mai netedă este cea instinctuală, atât de vizi-

bilă în romanțe. Ca să ne întoarcem la proza lui, e de sigur fără dubiu că **La Aniversara** este o grațioasă schiță, bazată exclusiv pe jocul instinctului amoros, pe acea specifică atitudine a femeii care „mai nu vrea și mai se lasă". Nu vom căuta o structură complexă într'o imagine atât de simplă.

Este, în esență, joaca prezidată de geniu speciei, dintre Cătălin și Cătălina, fără prezența nici unui Luceafăr demonic, este joaca din **Geniu pustiu,** între Finița și Toma Nour, o prefigurare atât de tipică, în atitudine, în limbaj chiar, a idilei dintre tânărul paj și fata de împărat. Numai că Toma Nour, romantic absolutist în dragostea pentru Poesis, întrupare de Venere și Madonă, își derivase demonismul în acțiune națională, revoluționară, după experiența dureroasă și moartea iubitei. Joaca lui cu Finița e o despiritualizare, o întoarcere la instinctul pur, fără nici un substrat demonic. Demonul, din **Inger și Demon,** străbate un drum invers; pornind dela anarhism se împacă în iubire, trecând dela faptă la contemplație și la moarte. Toma Nour dela iubire absolută trece la faptă, sfârșind prin revoluție. Luceafărul e un Demon, în care spiritul e senin, pacificat prin însăși conștiința supremă a esenței lui superioare. Desamăgit în iubirea pământeană, la care condescinde o clipă, se retrage în demnitatea lui cosmică, într'un dispreț olimpian de altă sferă. Erotica pasională din **Geniu pustiu,** din **Venere și Madonă,** din **Inger și demon** este atât de spiritualizată, încât slăbiciunea instinctului apare numai ca o posibilă cădere a geniului; ea este, până la sfârșit, apanajul lui Cătălin și al Cătălinei; dar și Cătălina este într'un fel spiritualizată, prin nostalgia exercitată permanent de Luceafăr, prin obsesia lui demonică. Nu este oare semni-

ficativ că şi în clipele când se complace în joaca erotică a pajului, mintea ei e stăpânită de demon, pe care-l imploră să-i lumineze norocul? Pentru Luceafăr, iubirea nu mai e o pasiune, fie şi de proporţii cosmice, de furtuni romantice; pentru el este o încercare de a domina un spirit, de a se idenifica într'o esenţă. Esenţele sunt însă necomunicabile, iar atitudinea ultimă a Demonului nu mai participă la revoltă sau pacificare. Este o treaptă de erotism platonic, care depăşeşte toată erotica eminesciană; inclusiv şi pe aceea din **Călin,** care e omenească, dar desfăşurată într'o lume feerică, şi pe aceea din **Scrisoarea a IV-a,** care e de pur absolutism sentimental, de vis posibil la 1400, într'un climat romantic impropriu vremurilor moderne. Până la treapta supremă a eroticei eminesciane, a Demonului împăcat în esenţa lui superioară, între instinct şi pasiune, între joacă şi absolutism romantic, mai trecem printr'o zonă de sipiritualizare, de nuanţă mistică. Sunt acele poeme, de reverenţă lirică, de cult i-aş zice madonic al iubitei, care alcătuesc o zonă specială în erotica poetului; poeme ca **Atât de fragedă, Nu mă 'nţelegi, Despărţire, Din valurile vremii, Apari să dai lumină** — nu sunt numai jelanii „suferitoare" ale instinctului, ci reprezintă o treaptă de purificare în spirit a durerii si a iubirii. Iar orgoliul în care culminează **Pe lângă plopii,** cu tot începutul de romanţă directă, prefigurează atitudinea demonică a Luceafărului, în cel puţin o latură a esenţei ce se va revela sie-şi atât de impunător, în poema de sinteză a eroticii eminesciane.

Erosul, la Eminescu, pendulează între spiritualizare şi frenezie pasională, în categoriile demonicei romantice, fie că termină anarhic sau conciliant, fie

că se refugiază 'n vis. Dar **Luceafărul** însumează un echilibru interior, o stăpânire de sine care impune o altă categorie, un fel de clasicism coordonând universul nu numai pe axa pasiunii, ci şi pe aceea a unei prototipii a spiritului. In **Cezara,** al cărui caracter pasional, frenetic este fără discuţie evident, şi unde demonul (Ieronim) este confiscat într'o izolare de cosmic „egoïsme à deux" se schiţează totuiş o dramă în spiritul lui. Tânărul schimnic nu finalizează în pasiune, fără să oscileze. Pentru întregirea tipului demonic eminescian, care se prefigurează în Ion şi Toma, din **Geniu pustiu,** cu etica izbăvitoare a pasiunii prin faptă civică, ce duce la stingerea individului, trebue să ţinem seama şi de unele amănunte semnificative ale lui Ieronim, înainte de a-şi găsi absolutul în pasiunea izolatoare. Cezara este, de sigur, o Cătălină năvalnică, un demon al pasiunii; dar personalitatea eminesciană este aici prezentă în trei profiluri. Nuvelele lui Eminescu nu sunt altceva decât disociaţii ample ale eului său, procese dialectice rezolvate liric, ale personalităţii lui alcătuită din elemente divergente.

Sensul de titanism al acestei personalităţi ne apare mai clar ca oriunde în proza poetică, la a cărei înţelegere trebue să participăm pe planul mitologiei lirice; afabulaţia ei extravagantă sau fantastică este îndiciul cel mai clar că Eminescu a căutat aici un domeniu mai liber, ca să-şi adâncească personalitatea. Definiţia lui, citată din **Geniu pustiu,** dată romanului, care „este metafora vieţii", în acest înţeles trebue luată. Şi într'adevăr, ce sunt scrisorile lui Euthanasius, ale lui Ieronim şi ale Cezarei — decât trei ipostaze lirice, a trei tendinţe divergente, care luptau în spiritul poetului?

Concluzia chiar de este refugiul în pasiune, să nu uităm că ea trece prin două trepte preliminare, care aparţin acelei personalităţi disociate a poetului, acelui titanism de care spiritul lui dă dovadă.

Indemnul la Nirvana al lui Euthanasius este o ipostază; îndemnul la pasiune al Cezarei este alta; dar mai este un îndemn, la platonism, al lui Ieronim, adresat Cezarei. Neexperienţa tânărului călugăr în ale vieţii prefigurează un avertisment al viitoarei experiente a Luceafărului; căci, biografic vorbind, nu numai intrinsec, **Luceafărul** condensează nu numai o experienţă, ci o sumă de experienţe, de desamăgiri sentimentale. Atâtea ecouri de romanţă, în imagini, în atitudini, atâtea ecouri cosmogonice, atâtea ecouri elegiace care se împletesc în substraturile de sensibilitate ale poemei — sunt şi o mărturie textuală (care oricând se poate face, într'un studiu tehnic) că **Luceafărul** exprimă o experienţă plenară nu numai artistică, dar şi spirituală. Dar să desprindem şi această prefigurare de demon căzut, cu rezistente subconstiente mai mult, a lui Ieronim, prefigurare ce ne lămureşte de o parte titanismul eminescian, iar de alta ne oferă şi un amănunt din Erosul lui atât de complex. Ieronim e un Luceafăr latent, nerealizat, obnubilat de năvala pasională a Cezarei:

„Dacă te-aş putea iubi ca pe-o stea din cer... da! Dar dacă suspin, dacă doresc... n'aud eu din toate părţile aceleaşi suspine ordinare, aceleaşi doruri... ordinare? Căci care-s scopul lor? Plăcerea dobitocească, reproducerea în moşinoiul pământului de viermi noi, cu aceleaşi murdare dorinţe în piept, pe care le îmbracă cu lumina lunii şi cu strălucirea lacurilor, aceleaşi sărutări greţoase, pe care le asea-

mănă cu susurul zefirilor şi cu aurirea frunzelor de fag. Este aşa, sau nu?

„Priveşte-ţi-i, acei tineri, cu zâmbiri banale, cu simţiri mueratice, cu şoapte echivoce — vezi acele femei care le răspund prin ochiri voluptoase şi mişcându-şi buzele — vezi! Imprejurul acestui instinct, se învârteşte vieaţa omenirii. Mâncare şi reproducere, reproducere şi mâncare! Si eu să cad în rolul lor? Să cerşesc o sărutare? Să fiu sclavul papucului tău, să tremur, când îţi vei descoperi sânul... sânul care mâine va fi un cadavru şi care, după fiinţa sa, este şi astăzi?... Să mă frizez ca să-ţi plac, să-ţi spui minciuni, ca să petrec mintea ta uşoară; să mă fac o păpuşe pentru... cine o şi mai spune pentru ce? Nu! nu mă voi face comediantul acelui rău care stăpâneşte lumea; mi-e milă de tine, de mine, mi-e milă de lumea întreagă. Mai bine mi-aş stoarce tot focul din inimă, ca să se risipească în scântei, decât să animez cu el o simţire pe care-o cred nu numai culpabilă, ci ordinară... Lasă-i să se mângâie în simţirile lor, lasă-i să se iubească, lasă-i să moară cum au trăit; eu voiu trece nepăsător prin această vieaţă, ca un exilat, ca un paria, ca un nebun, — numai nu ca ei.

„Sâmburele vieţii este egoismul, şi hrana lui, minciuna.

„Nu sunt nici egoist, nici mincinos. Adesea când mă sui pe o piatră înaltă, îmi pare că în creţii mantalei, aruncate peste umăr, am încremenit şi am devenit o statuă de bronz pe lângă care trece o lume, ce ştie că acest bronz nu are nici o simţire comună cu ea... Lasă-mă în mândria şi răceala mea. Dacă lumea ar trebui să piară şi eu aş putea s'o scap printr'o minciună, eu n'aş spune-o, ci aş lăsa lumea să piară. De ce vrei tu să mă cobor de pe piedestal şi să mă

amestec cu mulţimea? Eu mă uit în sus, asemenea statuei lui Apollo... fii steaua cea din cer, rece şi luminoasă! ş'atunci ochii mei s'or uita etern la tine.

„I."

Demonul care va cădea totuşi rezistă prin orgoliu, conştient de esenţa lui; pasivă este drept, de data aceasta, devine înalt inhibitivă în Luceafărul, când treptele demoniei ating pe cea mai de sus.

Prefigurări ale acestei demonii, din Luceafărul, sunt şi revoltele meditative din **Scrisoarea IV** şi din **Dalila**; instinctul combătut în esenţa lui, satirizat, în **Cezara** şi în cele două scrisori amintite, este spiritualizat în **Luceafărul,** fiindcă aici Demonul nu este numai pasiune şi instinct. Nu este oare Ieronim un Luceafăr revoltat, cu ecouri din satira de reflecţie schopenhaueriană; şi, curios, bătrânul dascăl, din **Scrisoarea I**, nu este un demon care cunoaşte prin inteligenţă, extirpat de esenţa voinţii, un demon care-si prelungeşte limita în Demiurg, de unde purced viaţa şi moartea?

Demonismul eminescian strânge toate aceste elemente, mai puţin revolta, în **Sărmanul Dionis,** alcătuit din două feţe, una a bătrânului dascăl ce ţine universul în „degetul lui mic" şi alta a Luceafărului ce cuprinde 'n esenţa lui puterea dragostei spiritualizate, absolute, care se confundă cu însăşi cunoaşterea. *Dionis* e o altă ipostază a *Erosului* şi Demonului eminescian. Intr'un fel, este mai mult decât Luceafărul, într'altul mai puţin decât el. Luceafărul este integrat esenţei platonice a geniului, deşi subordonat Demiurgului, care a trebuit să-l deslege de condiţia eternităţii, să se întrupeze, devenind o prezenţă ca şi palpabilă Cătălinii. Dar şi întrupările lui sunt fantastice; Luceafărul este Demon, esenţă pură, în cer;

pe pământ ia chip de Neptun, și „tânăr Voevod"; însăși nașterea lui este tot de esență cosmică. Intrupat din Mare, apoi din Haos, Luceafărul nu-și pierde esența lui superioară, în cele două ipostaze terestre, în care-i apare Cătălinei. Născut din haosul, în care Demiurgul a pus scânteia vieții (**Scrisoarea I**) vrea să se întoarcă în haos; adică în condiția pur umană; spectacolul ireconciliabilei lui esențe cu a Cătălinei — îl reintegrează în sfera lui de Demon. Drumul lui Dionis este invers, dela pământ la cer, dela condiția umană la cea eternă. Dionis are în sine forța titanică de a anula timpul și spațiul. Forță interioară care face posibilă o interferență și o transpunere de euri; migrațiunea sufletului este semnul acestui titanism. Satisfăcut în Eros, idenificând pe Maria (numele nu e smbolic?) — cu o treaptă a absolutului, o face să participe la același titanism și transpunere de euri; din epoca lui Alexandru cel Bun, trec amândoi, într'un drum interastral, invers cu drumul Luceafărului, din cer spre pământ, în lună, care e sediul Demiurgului; pământul transformat într'o mărgea, atârnată de gâtul Mariei, e o reducție a macrocosmului la microcosm, o transpunere, în planul cosmic; elementul oniric, pornit dela încâlcite semne astrologice, este o prelungire, pe cale de vis, a eului, până la pragul esenței divine. Doma lui Dumnezeu, simbol al Demiurgului, care este totuși ascuns ca un mister suprem, într'o figurație de arhitectură sacră, nu e nicidecum, cum ne sugeră d. Călinescu, un simbol al „extincției", ci însuși marele mister, forța supremă, Demiurgul .Aici Eros și Demon vor să se identifice și cu Demiurgul. Vointa de a se socoti el însuși Dumnezeu de a deține taina timpului, spațiului și cauzalității este suprema treaptă a problemii personalității

eminesciane. Oniricul n'are aici sens erotic, ci pur spiritual, este însăşi puterea absolută a Visului. care dă poetului iluzia că s'a ridicat la esenţa cea mai pură a personalităţii, la Ideea de personalitate creatoare, început şi sfârşit al lumii, **Logosul** însuşi. Ruperea visului şi recăderea în timp şi spaţiu, ca şi refacerea identităţii cosmice, în treptele ei prestabilite — are sensul unei veritabile „cenzuri transcendente", a unei fine de neprimire, din partea misterului, a „Marelui Anonim". Geniul este, de sigur, o copie a Demiurgului. In Luceafărul, subordonarea e clară, deşi esenţa platonică a geniului este de natură demiurgică. Dar ca să fie „deslegat" de nemurire, geniul are nevoie de permisiunea supremă. Insuşi faptul că poate fi **deslegat** de eternitate, ca de o vraje, că poate să se integreze şi naturii lui umane, este semnul categoric al limitelor concepţiei despre demon, la Eminescu. Demonul poate lupta împotriva răului pur, împotriva Mumii pădurii şi a Ghenarului, împotriva Demonului văzu în faţa lui pur negativă. Făt-Frumos, după ce înlătură răul, se integrează în natura lui Demonică, de forţă supra-fireascsă (în înţelesul goethean) şi în absolutul iubirii. Dionis, întrupare totalitară a Demonului, cunoaştere ultimă a misterului, în spirit faustic, şi identificare in Eros, încearcă să depăşească însăşi forţele titanice ale lui Făt-Frumos. Titanismul eminescian este însă subordonat Demiurgului, iar singrua lui condiţie de a se identifica absolutului ţine de Eros, de principiul prin care demiurgul s'a relevat sieşi creând universul din fecundarea chaosului, care este mama, el fiind Tatăl, iar lumea o întrupare a acelui „dor nemărginit" (**Scrisoarea I**).

Cosmogonia eminesciană structurează conceptia

de Eros şi Demon, care este însăşi axa personalităţii poetului. Marea insatisfacţie amoroasă a liricii lui, hipnotica chemare a iubitei şi goana după un absolut al dragostei sunt, în ultimă analiză, chinurile sacre, svârcolirile creatoare ale Demiurgului, care a dat omului voluptatea „dureros de dulce" a acestui „dor nemărginit". Dincolo de ea, e moartea, e chaosul, — „eterna pace"; sentimentul morţii universale este numai un sentiment de integrare în cosmos, în nediferenţierea lui iniţială. Dacă viaţa e „vis al morţii eterne", moartea însăşi e „un vistiernic de vieţi". Un fel de rotaţie cosmică se desprinde din erotica eminesciană; destinul omului de a suferi este însăşi condiţia vieţii, manifestată in voinţă. Reîntoarcerea în „eterna pace" este o împăcare cu sine a Demiurgului, o închidere a misterului, într'un mister ultim. Demonismul eminescian este şi el de esenţă cosmică, un fel de grad suprem de a trăi creaţia, în dublul plan al instinctului, al „voinţei" şi al Ideii. Eternitatea naturii, eleatismul din **Cu mâine zilele-ţi adaogi** (relevat de d. Tudor Vianu) este tot o formă a creaţiei, tot o manifestare a Demiurgului, care ne-a încadrat în vraja lui complice, ca să ne trăim destinul. Peisajul eminescian, nelipsit nicăieri, dela romanţă la mitul liric, dela aspectul lui pământean la cel transcendent, este tot o Idee, tot o întrupare a Demiurgului. Spaţiul interastral este figurat de Eminescu (în **Scrisoarea I-a**, in **Luceafărul**, în **Sărmanul Dionis**) cu aceleaşi elemente de unitate cosmică, după cum sfârşitul universului, din **Scrisoarea I-a**, în viziunea „bătrânului dascăl" apare cu aceiaş structură. Natura cosmică este unidimensională, în concepţia eminesciană. Fiind forma întrupată a unei Idei, fie că are valoare sensorială sau transcendentă, natura este un

cadru cosmic, o dimensiune revelată a Demiurgului.

*
* *

Proza poetică eminesciană nu este jocul suplimentar al unui geniu, în marginea poeziei lui; ea se integrează într'un sistem de mituri lirice, într'o structură a pesonalității, oferindu-ne un întreg spațiu spiritual, înlăuntrul căruia putem descifra mai clar viziunea cosmică a poetului. Departe de a fi un produs pur livresc, cum cred unii, derivat din romantica germană, și mai departe de a fi un sector de fantasticitate pură, de lipsă de frână a imaginației — proza literară cuprinde tot atâtea trepte de valori spirituale și ipostaze ale ideii de personalitate. Pătrunzând-o în esențele ei, vom părăsi imaginile tipologice, sociale sau freudiene — închegate de critică în jurul operei eminesciene; structura ei este mult mai complexă, văzută în toate firele care-o 'mpletesc. Fără să cădem în simplificarea în care-au căzut unii, dar și fără să subtilizăm, ca alții, într'un vârtej de isvoare, unele sigure, altele probabile sau imaginare — scoțând figura poetului dintre lianele erudiției e mai firesc să ne adresăm operei, care ne pune la dispoziție elemenele fundamentale ale structurii lui Eminescu. Timpul lucrează în favoarea lui, iar istoria literară, oricâte izvoare va mai putea să adune, și după cei cincizeci de ani dela moartea lui, nu va izbuti să-i surpe statua magnifică, sub un morman de vreascuri. Arborele vieții spirituale eminesciane crește, tot mai înalt, tot mai rămuros, din însăși inima lui, ca arborele din pieptul Sultanului, acoperind continentele cu umbra-i măreața. Eminescu este un univers de precise contururi, de reliefuri complexe,

de ape vii cuprinse între meridiane fixe. Tot ce-a văzut, din ceruri streine, pe acest pământ fertil, a fost transformat în substanță proprie; tot ce vânturile erudiției vor mai aduce de-acu încolo — nu va putea să doboare pe cel mai falnic arbore al poeziei noastre. Foșnetul frunzelor moarte nu va acoperi niciodată foșnetul frunzelor, care-au crescut din seva și din trunchiul lui.

Critîca universitară

In generaţiile trecute, calificaţia de critică şi critic universitar era foarte neprecizată; faptul că Maiorescu, G. Ibrăileanu, N .Iorga, Ovid Densuşianu, M. Dragomirescu au fost şi profesori unviersitari era socotit ca un accident; spiritul lor era atât de divers, ideologiile literare atât de opuse, încât nimeni nu-i socotea drept exponenţii unor discipline oficiale, ci reprezenanţii unor curente care se'ntretăiau în evoluţia vie a literaturii. Toţi aceşti critici, din generaţiile vechi, erau mai curând socotiţi nişte dogmatici, fiindcă militau în numele unor idealuri exclusiviste. Titu Maiorescu şi M. Dragomirescu înfăţişau critica estetică, Ibrăileanu milita pentru o critică sociologică, N. Iorga pentru o critică de norme naţionalistă, iar Ovid Densuşianu pentru critica estetică, în cadrele unui singur curent, simbolismul. Ca temperament, Maiorescu era un raţionalist, Ibrăileanu un dialectician, în domeniul ideologic şi un analist, în practica propriu zis critică; raţionalist, în continuarea spiritului maiorescian, era şi M. Dragomirescu, în timp ce critica lui N. Iorga era expresia unui violent impresionism, în limitele operelor pe care le exulta, şi a spiritului pamfletar, faţă de tot ce repudia. Impresionist era şi Ovid Densuşianu, când propovăduia, cu un fel de religiozitate estetică, simbolismul francez; în practica unei critici aplicată la scriitorii români, Densuşianu adoptase un ton de şicană polemică şi se'nchisese în carapacea spiritului de cenaclu al **Vieţii noi.**

In măsura în care toţi aceşti critici au fost depăşiţi de momentul literar pe care-l sprijineau şi propagau — au început să fie socotiţi cel puţin de literatorii cari inovau, reprezentanţi ai criticii oficiale şi oficializate şi drept critici universitari. Prin opoziţia faţă de literatura modernistă, calificativ de critici universitari li s'a dat, mai ales, lui Ibrăileanu şi M. Dragomirescu; opoziţia lor era şi cea mai sisematică, unul susţinând-o cu argumente sociologice, altul cu restricţiile dogmatizate în „ştiinţa literaturii".

Dar adevărata critică universitară nu apare în epoca de militantism critic, pe care şi Maiorescu şi Ibrăileanu şi Iorga şi Ovid Densuşianu şi M. Dragomirescu au ilustrat-o; toţi aceşti critici şi întâmplător profesori universitari au coborît în actualitate, au participat, prin desbateri din cele mai virulente la luptele literare ale vremii. Polemica este o armă comună a tuturora şi cine va scrie, cândva, o istorie a criticii române va trebui să dea un loc de frunte nu numai ideologiei şi realizărilor critice ale acestor înaintaşi, ci să rezerve pagini întregi, de interes psihologic şi documentar, polemicilor violente pe care le-au alimentat. Un critic ca E. Lovinescu, aparţinând la două epoci, una cuprinsă între anii 1904-1916, alta între 1918 până în zilele noastre, aparţine el însuş acestui spirit militant, cu toată diversitatea operii şi cu toată comprehensiunea pe care şi-a dobândit-o, evolutiv, în înţelegerea fenomenului literar, dela valorile trecutului, până la cele mai contemporane.

Oricât ar părea astăzi unora destul de curios, critica universitară se constitue în generaţia următoare a „maeştrilor" amintiţi (cuprinzând în parte şi pe E. Lovinescu), adică în acea generaţie inter-

mediară generației Lovinescu și a criticei post-lovinesciane. Ea este eminent reprezentată prin d-nii Tudor Vianu, M. Ralea și Bazil Munteanu. Nu simplul fapt că toți trei aparțin învățământului universitar îi poate asocia în aceeaș categorie de critici; în primul rând o anume neutralitate a spiritului (d. Ralea face oarecum excepție ca militant pentru poporanism), o anume tendință de-a se orienta printre idei generale, erudiție și un contact mai direct cu anume discipline — le constitue o fizionomie înrudită. Deși d. Tudor Vianu a pornit dela poezie (prin macedonskism), cași d. Bazil Munteanu (prin **Viața nouă**) — totuș evoluția ulterioară l-a îndreptat pe unul spre studiul adâncit al esteticii, iar pe celălalt spre studiul literaturii comparate. Fără să fie pornit din beletristică, d. Ralea este un speciilist în filozofie, beletrist'că, d. Ralea este un specialist în filozofie, și cu mai puțină aderență pentru estetică. Dela filosofie derivă și critica lui Maiorescu, dar militantismul lui de idei estetice și critica generală aplicată culturii universitare, cel puțin prin participarea la un moment istoric al militantismului de idei estetice și critica respectivă, astăzi distingem în Ibrăileanu pe fostul socialist, în N. Iorga pe istoric, în Ovid Densușianu pe filolog și'n M. Dragomirescu pe profesorul de filozofie, cu aplicație la domeniul esteticii; dar cum spuneam, militantismul lor critic îi asociază într'o configurație a evoluției criticei naționale.

*
* *

Critica universitară de astăzi, la noi, este amatoare de idei; de idei estetice e preocupat d. Tudor Vianu, de idei sociologice și psihologice d. Ralea, de idei și metode critice și istorico-literare d. Bazil

Munteanu. Structural, d. Vianu are farmecul de-a fi doct și de a-și desfășura ideile oratoric, dispuse 'n trepte ierarhice ordonate, în jurul unei idei centrale; expresia sa stilistică e amplă, gravă, imprimând ceeace s'ar putea numi demnitatea ideii. D Ralea are farmecul asociativ și disociativ al ideilor, volubilitatea și oarecum familiaritatea expresiei. D. Bazil Munteanu are farmecul francez al limpezimii, al desfășurării nuanțate și al formulelor fericite, ca expresie. Informația sa e ușor digerabilă, fiind diluată de cursivitatea expunerii.

Dacă intuiția sainte-beuviană despre existența „familiilor de spirite" nu este vană (și credem a nu fi), în afară de caracterul universitar al criticii d-lui Tudor Vianu, cea dintâi întrebare ce ni se pune este aceea de a-l fixa într'o „familie de spirite"; a-l desemna când poet (pentru începuturile sale), când critic literar, când estetician, când critic plastic, când monografist al ideilor, când profesor și conferențiar de prestigiu după alternanța cărților și manifestărilor sale, înseamnă a-l prezenta parțial și a nu-l fixa în însăși structura sa personală. Că d. Vianu este o figură proeminentă a culturii noastre e un fapt neîndoios, după cum este evidentă activitatea sa, susținută, de peste două decenii ; alcătuirea sa intimă este maiorésciană; expresie antică, atitudine gravă sau solemnă, ușurință și fermitate în a se mișca între idei generale, conformație spirituală doctă și totuș cu referințe la faptul artistic — sunt trăsături care se împlinesc în toate sectoarele sale de activitate. Mai divers informat decât Maiorescu, în domeniul artei, cu o arie de specializare mai definită de cât el (Maiorescu era familiarizat în mai multe specialități, fără a fi un specialist) — d. Vianu nu este totuși un

spirit de directivă, un animator şi nici un critic al culturii. Este, cu toate acestea, un spirit orientat, prin multiplicitatea cunoştinţelor sale artistice şi filozofice, în necontenită cercetare şi asimilare, care se cristalizează în demnitatea primatului raţiunii. Spirit lucid, dar şi comprehensiv, d. Vianu nu este un dogmatic, erudiţia sa fiind un mijloc de informaţie, iar curiozitatea intelectuală un simţ selectiv al valorilor, indiferent din ce epocă, din ce cultură şi tendinţă spirituală s'ar desprinde.

In alcătuirea lor mozaicală, **Criticile**, lui Maiorescu îmbrăţişează politica şi poezia, dreptul şi filologia, estetica generală şi critica culturală şi literară, portretul şi eseul, aforismul şi polemica de idei, străbătând mai multe specialităţi, fără a se fixa definitiv în vreuna, dar şi fără a da impresia de diletantism. O unitate de expresie, şi de atituidne fac dintr'un cărturar divers şi un scriitor, cu precise însuşiri şi limite.

Oricât de felurite ar fi volumele d-lui Tudor Vianu, alternând între informaţia si critica ideilor estetice şi între stadiul de aplicaţie literară sau eseu — domeniul său de specialist, oricât ar fi de larg, este mai precis caracterizat decât în opera maioresciană. Specialistul în estetică e precumpănitor fată de critic, chiar amatorul de idei, fie numai estetice sau mai general filozofice este mai proeminent decât criticul, care derivă din aceste idei.

Opera lui Maiorescu, cu structura ei personală ştiută, e ancorată într'un anume moment istoric de evoluţie al culurii şi criticii noastre, iar tipul lui sufletesc aparţine el însuşi unei structuri mai generale, spiritul junimist; tipul sufletesc al d-lui Vianu, înrudit cu tipul maiorescian, prin ţinută e totuş al-

cătuit din elemente mai abstracte, din mai puţine adeziuni istorice. Colaborator credincios al Gândirii, nu aparţine totuş gândirismului, în mod structural, aşa cum Maiorescu aparţine junimismului. Eclectismul său de orientare şi simţul selectiv al valorilor îl îndreaptă spre un anume tip de cultură europeană, spre un umanism modern, în care universalitatea spiritului este ţelul suprem spre care tinde; structura stilurilor naţionale e subordonată unei structuri mai generale mai universale.

Din acest motiv, când d. Tudor Vianu a realizat opera sa cea mai sistematică, excelentul tratat expozitiv şi critic din **Estetica**, a îmbrăţişat o specialitate în toate evoluţiile, articulaţiile şi problematica ei, propunându-şi să justifice autonomia fenomenului estetic.

Cam în acelaş timp cu d. Vianu, d. Lucian Blaga, **în Artă şi valoare** îşi expunea sistemul său estetic, înţeles ca o articulaţie, a unui sistem mai general şi ca expresia unei metafizice, dedusă din structura subconştientului etnic şi spiritual, el însuş expresie la rândul lui, al stilului cultural românesc.

*

* *

Despre natura criticii, d. Tudor Vianu s'a pronunţat în felurite ocazii, dar în acelaş mod. In **Arta şi Frumosul,** citim: „A face critică înseamnă prin urmare a ocupa punctul de vedere al artistului, care îşi consideră opera terminată. A face critică mai înseamnă a înăbuşi emoţia nudă, în avantajul comparaţiei ei cu tehnica artistului. Se vede bine acum de ce este insuficientă situaţia criticului impresionist, care speră totul dela simpatia emotionată cu opera, menită să-i deschidă în ultima adâncime a sufletului artistu-

lui, pe când acesta pare a fi numai un punct de pornire pe care reflecţia tehnică trebue să-l completeze, pentru ca sufletul artistului să-şi destăinuiască natura adevărată a proceselor care i-au cutreerat.

Analiza ne arată astfel că dacă contemplatorul, abandonat cu totul emoţiei sale, se identifică vreodată cu artistul, aceasta se petrece numai prin ceeace în aceasta din urmă este cu totul rudimentar şi nedefinit. Orice încercare de a cuprinde mai adânc sufletul artistului, trebue să întreacă acest moment şi să înţeleagă acea specifică luptă a motivelor din sufletul său, al cărui rezultat este potrivita adaptare a operei materiale la intuiţia formală din care ea decurge. Această încercare de comprehensiune nu mai este însă o emoţie, ci un act rafinat de reflecţie". (pag. 35).

Poziţia faţă de critică, afirmată aci, este neîndoios raţionalistă; în Prefaţa ultimului său volum, d. Vianu, reia acelaş punct de vedere, cu şi mai multă fermitate: „Trebue exprimat cu toată energia adevărul că scopul esenţial al lucrării critice este cunoştiinţa. Criticul este şi el un om de ştiinţă, chiar dacă ştiinţa lui aplicându-se unor fenomene ale creaţei şi, prin urmare, ale vieţii, este mai dificilă, mai puţin sigură şi menită să rămână mai puţin complexă decât aceea care se exercită asupra datelor naturii moarte" (**Arta prozatorilor români**, pag. 10).

Sau, tot în aceeaş **Prefaţă**: „Prezenţa iraţionalului în lucru (şi opera de artă face parte din domeniul lui), nu trebue să demoralizeze iniţiativele raţiunii. Faptul că fenomenul literar este poate reductibil în ultima lui adâncime, nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atâta cât putem. Nici biologul nu este în stare să dea seama de întregul mister al vieţii, ceeace nu-l

împiedecă să-şi continue investigaţia şi să strângă din ce în ce mai mult cercul determinărilor sale. Misterul nu justifică indolenţele şi ezitările raţiunii". (pag. 11).

Am reprodus aceste citate, spre a risipi orice confuzie, în ce priveşte convingerea despre raţionalismul principal al criticii, caşi sensul conceptului de „ştiinţă" şi „cunoştinţă", în care critica este înglobată. Ne-amintim de vechea dispută metodică, dintre E. Lovinescu, partizan al criticii impresioniste şi M. Dragomirescu, partizan al criticii raţionaliste· superficial. s'ar părea că d. Vianu se'ntoarce la acelaş moment şi că ar fi un continuator al autorului **Ştiinţii literaturii.** Cum şi E. Lovinescu şi-a teoretizat impresionismul şi relativismul critic, în **Mutaţia valorilor estetice,** reţinem azi, din vechea dispută, nu numai două metode temperamental deosebite, dar şi două moduri felurite ale dogmatismului estetic. E. Lovinescu şi-a fundat relativismul critic pe concepţia psihologică a esteticii şi a frumosului, variabile dela epocă la epocă, M. Dragomirescu acordă esteticii şi frumosului o valoare absolută în sine, statică şi atemporală. D. Tudor Vianu se deosebeşte de ambele atitudini. In volumul al doilea al Esteticii, unde tratează pe larg problemele esenţiale şi modurile existente ale criticii, ajunge la *următoarele concluzii,* egal depărtate şi de psihologismul impresionst şi de dogmatismul normelor prestabilite: „Orice structură morală este în adevăr un ansamblu de limite şi fatalităţi, în raport cu care idealul criticei reprezintă ţinta unei depăşiri şi a unei însumări mai bogate.

Critica cea mai bună este deci aceea care reuşeşte să înfrângă fatalitatea structurilor, aceea care se dovedeşte aptă a reflecta opera cu cât mai multe mij-

loace şi din cât mai multe puncte de vedere. Criticul cel mai bun este acela care nu opune nici o rigiditate operei, care se opreşte să-i răspundă cu un aparat de rezonanţă care nu emite decât un singur sunet. Este cel mai bun, criticul care nu e prizonierul unei singure structuri și acela care, reușind să se depășească pe sine, poate intra și resfrânge din lăuntru structurile de opere cele mai diverse. După cum a observat cu multă fineţe criticul francez Albert Thibaudet, un anumit liberalism al conştiinţei este o condiţie indispensabilă a criticei". (Critica artistică, pag. 194-195).

Şi ce altceva este critica istorică şi psihologică, de moralist, a lui Sainte-Beuve, decât o critică aplicată la cele mai diverse structuri sufletești? Metamorfozarea sensibilităţii lui, de care vorbeşte mereu, este un mod de a resfrânge cât mai multe structuri, iar scepticismul de care-o fost acuzat, de spiritele dogmatice, este însuş „liberalismul conştiinţei" critice, de care aminteşte Thibaudet, Sainte-Beuve se sprijinea pe biografism și pe psihologism, în conformitate cu atmosfera dominantă a ştiinţelor, din vremea lui, dar esenta lui de critic nu se rătăceşte în această ambianţă. In veacul nostru Thibaudet se sprijină pe mobilismul bergsonian, ca să-și justifice liberalismul critic şi să resfrângă, în conştiinţa lui comprehensivă, cât mai felurite structuri morale.

*

* *

Acest lung ocol spre a ajunge la critica d-lui Tudor Vianu, ne luminează totus asupra însăş practicei sale critice. Fără a fi un critic profesionist, complăcându-se mai mult în eseu si în articolul de idei, ca forme ale structurii sale reflexive, renunţând la impresia imediată a foiletonismului, care, prin

natura lui de-a se pronunța asupra operelor, izolat cercetate, nu poate înfățișa întreaga structură a unui scriitor, d. Vianu a practicat, la intervale, studiul și monografia critică.

Dar, între imagina criticului ideal, așa cum îl definește în **Estetică,** și între propria sa aplicație critică, există diferențe remarcabile. Drept este că individualitățile de care s'a ocupat sunt foarte diverse : Eminescu, Ion Barbu (în **Frangmente moderne)** ; Rebreanu, Blaga (despre teatru) ; D. Iacobescu, Macedonski (în **Masca timpului)** ; Baudelaire, Maiorescu (în două eseuri mai largi); Macedonski, Matei Caragiale, Ion Pilat, Lucian Blaga (în **Studii și portrete literare)** , Goethe, Ibsen, Nietzsche, Valéry, Pârvan și B. Croce (în **Idealul clasic al omului)** ; Thomas Mann (în **Generație și creație).** Cu excepția câtorva portrete (Macedonski, Matei Caragiale, D. Iacobescu) — toate celelalte sunt studii asupra personalității scriitorilor ; poate prea condensate, prea schematice, în desfășurarea lor limitată, studiile d-lui Vianu corespund mai bine idealului critic de-a-și apropia structuri felurite, analizând elementele constitutive ale individualităților creatoare. In aceste analize, întâlnim însă spiritul său abstract, amator de idei; personaltatea scriitorilor prezentați se desprinde mai ales din indicațiile conceptuale și mai puțin din valorile expresive pe care le reprezintă; semnificația lor etică și intelectuală predomină asupra semnificației estetice. Critica de structură e mai curând substituită de critica de orientare ideologică; și, în această direcție, remarcăm totuș absența dogmatismului, căci ce poate fi mai opus decât Nietzsche și Valéry, decât Ibsen și Baudelaire, de pildă. Spirit reflexiv, ratio-

nalist, d. Vianu aderă cu deosebire la structura ideografică a scriitorilor.

Alteori, critica sa se referă, cu discernământ, la studiul motivelor și la înlănțuirea lor, adică la categoriile de curent estetic, fixând pe scriitor în ambianța generală a unei epoci ; nu e vorba aci de istorisism literar, căci d. Vianu desprinde totdeauna, din perioadele istorice, mișcarea ideilor generale, a temelor fundamentale și specifice. In cele două eseuri, închinate respectiv lui Eminescu și d-lui Ion Barbu, d. Vianu practică o critică a motivelor; scuturându-se de istorismul literar, sub care opera eminesciană părea sufocată, o integrează în tematica ei specifică: „Luptând însă cu niște piedici care se strecurau până în inima celui care o scria, caracterizarea de față și-a propus să arate cum lirismul eminescian a ajuns la cunoștința originalități lui, eliminând tot ce îi era străin, **care sunt temele cale mai reprezentative** ale **acestui lirism, care sunt tendințele ideale care îl străbat și sentimentul de viață care îl însuflețește”**, (Prefață, pag. 8).

La fel a procedat și cu poezia d-lui Ion Barbu, văzută în aspectul ei parnasian, în ciclul baladic și oriental și în ciclul ermetic, adică în desfășurarea ei de „teme”, de „tendințe ideale” și de „sentimentul de viață” de care succesiv e animată.

*
* *

In volumul **Portrete și studii literare,** întâlnim mai multe aspecte ale criticii d-lui Vianu : studiile despre **Poezia lui Ion Pillat** și despre **Lucian Blaga poetul** sunt cercetări în acelas spirit al analizei „temelor reprezentative”. Articolele despre **Octavian Goga, O. Goga vorbind studenților** și **La mormântul lui Panait**

Istrati îmbracă problema temelor în ton panegiric, divulgând şi expunerea oratorică a stilului său, de solemnă retorică maioresciană.

Eseul despre **Conceptul omului în filosofia d-lui C. Rădulescu-Motru** se clasează printre studiile din **Idealul clasic al omului** numai ca procedeu de-a analiza ideea de personalitate, în opera unui gânditor, nu şi ca tendinţă spre un „ideal clasic".

Cele două portrete, ale lui Macedonski şi Matei Caragiale, îmbină aspectul descriptiv, pitoresc al omului, cu structura lui artistică si categoria estetică în care se realizează ; nişte portrete — idei, nu în sensul portretelor lui Taine, care reducea omul la acea „faculté maîtresse", deducând din ea toate nuanţele, ci portrete deduse dintr'o idee estetică, din care decurg şi nuanţele ce complinesc o individualitate.

In sfârşit, cele trei eseuri, **Criza lirică, Ce s'a schimbat în literatura românească** şi, cu deosebire, **Structura junimistă** — preţioasă şi indirectă autodefinire (pag. 131—132) — a unor note structurale comune cu junimismul, se situează între cele mai caracteristice eseuri ale sale în bună tovărăşie cu **Fragmente moderne, Masca timpului** şi **Generaţie şi creaţie.**

Critic de idei, culturale, etice şi estetice, personalitatea d-lui Vianu se regăseşte, în aceeaş unitară expresie de gravitate şi demnitate, în aceeaş ţinută sobră şi în aceeasi organizare metodică a spiritului.

*
* *

Volumul închinat **Artei prozatorilor români** are constituţia şi chiar expresia unui curs universitar, deşi d. Vianu nu precizează nicăeri acest caracter al lucrării. Dar, oricum ar fi, este un exemplu tipic de

critică universitară, prin înlănţuirea metodică a expunerii, prin gustul clasificărilor generale, prin desfăşurarea evolutivă a temei centrale, prin abundenţa citatelor pilduitoare şi prin aerul de inventar al unor bunuri spirituale; este o carte de critică aşezată, venind pe urma criticii profesioniste, a foiletoniştilor, a iniţiativelor şi controverselor, a impresiilor vii, a criticii ce se face paralel cu opera literară. Faptul că înglobează proza naţională dela Heliade-Rădulescu până la d. Camil Petrescu inclusiv, este semnificativ pentru lărgimea de spirit a d-lui Vianu, care — am văzu şi în **Estetica** sa, şi în studiile critice, se mişcă pe o largă arie de idei şi fenomene artistice. Dintre toate cărţile noastre de critică universitară (de altfel puţine la număr) **Arta prozatorilor români** este cea mai obiectivă, cea mai comprehensivă. Lipsită de tonul polemic, faţă de contemporani, mărturiseşte un spirit egal, o justă redare a ansamblului şi a părţilor componente, un adevărat model de ceeace trebue să însemne asimilarea literaturii celei mai recente, în parimoniul învăţământului superior. După M. Dragomirescu şi discipolii săi (între care cel mai remarcabil e d. Const. Emlian, cu al său **(Anarhism poetic)** şi după G. Ibrăileanu care — au barat intrarea în universitate a oricărei originalităţi, afară de cele ale cenaclului respectiv — d. Tudor Vianu face într'adevăr primul pas sigur de-a împăca învăţământul şi literatura contemporană. Şi câştigul este, fără îndoială, al criticii universitare, prima oară desbărată de ostlitate, de pedantism şi de suficienţă dogmatică. D. Vianu inaugurează, la noi, tradiţia profesorului luminat, receptiv, grăbind modernizarea cursului de literatură naţională, rămas la sămănătorism şi poporanism, când nu era, şi mai în urmă, făcând astfel

tranziția firească între valorile care s'au stratificat și valorile care trăesc în conștiința contemporană a cititorului neprevenit și neviciat de rezistențe impermeabile. Este cu atât mai demn de stimă norocosul său început, căci nu vine pe calea istoriei literare, împotmolită la Eminescu, ci pe drumul mai subtil și mai rapid totuși, al esteticii. Ne amintim că răposatul G. Bogdan-Duică, specialist până la infinetezimal în istoria literară a veacului al XIX-lea, a încercat să înfățișeze la catedră și câțiva poeți contemporani; dar spiritul în care i-a comentat, a fost puțin recomandabil și pentru noile valori literare și pentru profesor. Toată critica de catedră a vechii generații, în frunte cu Iorga, Ibrăileanu, Dragomirescu, Bogdan-Duică și chiar Ovid Densușianu n'a făcut altceva decât să prejudicieze literatura română contemporană,, pe care, în sectoare diferite și parțiale e drept, o servise, cândva, în critica profesională; între profesor și publicist se săpase par'că o prăpastie și anii adăugau în ostilitate ceeace ar fi trebuit să adauge în generozitate. Acești critici s'au blocat, la catedră, în spiritul de cenaclu, teoretizându-și parțialitatea și strecurând-o în sufletul studenților, sub falsa aparență de știință și obiectivitate, de adevăr și frumos. Așa se explică de ce critica universitarilor a pierdut, la un moment dat, autoritatea disciplinei, pe care socoteau a fi monopolizat-o; a trecut însă în mâinile foiletoniștilor, a criticilor profesioniști, care au asistat, cu exclusivitate, progresele uimitoare ale scrisului românesc, din 1918, până azi. Iar, ca un semn al decadenții însăș, a criticii universitare, demisă și din critica la zi și din misiunea ei de nobilă animatoare a noilor valori — este că mai toți criticii profesioniști au luat asupră-le și sarcina ce revenea de drept și de

fapt, universitarilor. Istoria literară, edițiile critice, monografiile și studiile asupra clasicilor au revenit, ca o cinste suplimentară, tot criticilor profesioniști, ca d-nii E. Lovinescu, Perpessicius, Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu. Cu excepția d-lui G. Călinescu, a cărui activitate originală, bogată, a legat critica universitară de critica profesionistă, prin talent excepțional, prin putere de muncă și realizare, dacă nu și prin obiectivitate, numai d. Vianu a participat la redresarea, cu material nou, a criticii universitare, căzută în dogmatism steril.

Lucrarea despre **Arta prozatorilor români**, deși urmărește în succesiune istorică stilul individual al celor mai importanți scriitori, nu este un tablou istorico literar al prozei naționale, din veacul al XIX-lea și al XX-lea, până în zilele noastre. Totuș, d. Vianu e călăuzit de sentimentul istoric al școlilor și curentelor literare, cărora prozatorii aparțin. Judecați în cuprinsul categoriilor estetice respective, mai bine spus în timpul relativ al acestor categorii, clasificările pierd rigiditatea dogmatică a canoanelor de poetică și retorică ; cum spune d Vianu însuș: „Pentru cercetătorul de azi există nu numai stiliști, dar și stiluri ; nu numai scriitori individuali, dar și grupări care îi conțin, curente care îi poartă.

In lucrarea de față, consacrată artei prozatorilor români, am ținut seamă de ambele principii enunțate mai sus. Am analizat prozatorii noștri în particularitatea lor stilistică individuală, dar și în curentele stilistice care îi cuprind".

Studiul său ar fi deci o „încercare de estetică literară evolutivă" — un fel de istorie stilistică a prozei românești. Raportați la expresia văzută ca o funcție structurală, scriitorii sunt poate cam schemati-

zaţi; o asemenea metodă pare să simplifice uneori lucrurile cu oarecare nu zicem uşurinţă (calificaţia nu se poate aplica unui spirit grav, reflexiv ca d. Vianu) ci prea repede generalizare. Să luăm cazul lui I. L. Caragiale, pe care-l înglobează în categoria estetică a realismului, prin oralitatea stilului (I. L. Caragiale e un geniu structural dramatic) e neîndoios că aparţine realismului, deşi prin tipologia personagiilor este un clasic de cea mai autentică marcă, cel puţin în comedii. Limbajul dramatic caragialian e realist, până la zona argoutului de mahala: estetica lui este însă, în substanţă, a unui clasic. Redusă numai la faţa stilistică, opera lui Caragiale e văzută prea la suprafaţă; categoria esteticii realiste, în care e 'nsumat, îl schematizează. Metoda analizii pur stilistice a unui scriitor e o metodă exclusivistă, parţială a esteticii mai ales germane; aplicaţia d-lui Vianu, oricât de seducătoare ar fi şi oricât de subtilă şi fructuosă, faţă de confuziile gradilocvente ale unui alt universitar care face atâta caz de „arta cuvântului", deşi n'are intuiţia proprietăţii cuvântului insuşi şi limpezimea teoretică a inteligenţii — este stânjenită din cauza strictului paralelism între individualitatea stilului unui scriitor şi structura categorială a stilului văzut în prea schematice clasificări.

D. Vianu a evitat ocazia Poeticei şi Ritmicei clasice, care cataloga stilurile în nici o dependenţă cu structura individuală a creatorilor; dacă face apel la ele, din când în când, se referă numai la tropi şi numai când tropul este şi o modalitate organică şi frecventă, in stilistica unui scriitor. Estetician şi nu retor şi gramatician, cade însă în extrema cealaltă, a rigidităţii categoriilor stilistice, socotite drept nişte rea-

lități obiective; ceva cam în felul concepției despre fixitatea și puritatea genurilor, din estetica lui Boileau. Clasificările sale sunt cam arbitrare, când sunt făcute sub semnul categoriilor estetice; sub titlul **Realismul artistic și liric** sunt clasați B. Delavrancea, Duiliu Zamfirescu, Al. Vlăhuță, Brătescu-Voinești și sămănătoriștii Sandu Aldea, I. Adam, N. Dunăreanu, Em. Gârleanu și M. Sadoveanu, Delavrancea și Brătescu Voinești! Alteori, clasificarea nu mai aparține, categoriei estetice a stilului, ci grupării istorico-literare: **Prozatorii „Junimei"**, în care intră Maiorescu, Eminescu, Creangă, Slavici, Caragiale. Sau, în grupa **Scriitori savanți**, se clasează Hașdeu, Odobescu, Anghel Demetriescu și N. Iorga.

Dar ce-au-a face Hașdeu și Odobescu, Demetrescu și Iorga, nu numai ca stiliști individualizați, dar ca structură stilistică generală?

Nu vom împinge până la epuizare asemnea confruntări; ar fi și inutil, fiindcă altul e meritul cărții d-lui Vianu. Mai puțin de „estetică evolutivă" și, mai ales de analiză critică individuală — monografia sa este sugestivă prin observațiile de nuanță, prin filiațiile și disociațiile ce stabilește între feluriți scriitori și stilurile lor, prin anume caracterizări generale sau circumstanțiate, prin tot ce confirmă, din sugestiile și analizele altor critice, cari prin ceeace infirmă sau completează. Privirea evolutivă a prozei românești între Heliade și d. Camil Petrescu, schițează și o istorie sub aspectul ei estetic, dar și o serie de rezecții și analize, aplicate la obiect, de o netăgăduită și comprehensivă pătrundere.

Critica literaţilor

Noua colecţie, Critica, inaugurată sub auspiciile d-lui Perpessicius, cuprinde un vast program de lucru, dntr'o şi mai vastă disciplină a spiritului; dacă opinia curentă înclină s'o vadă mai mult prin imaginea lui Zoil, cei care o practică şi o iubesc o văd mai curând pusă sub semnul lui Aristarc. D. Perpessicius, poet el însuş, şi nu numai în vers, dar şi 'n domeniul celei de-a zecea muză — a evitat extremele, reunind într'un volum compact douăzeci şi cinci de scriitori francezi, care au făcut şi critică, alături de opera lor de creaţie. Cititorul se va fi mirat, poate, văzând trecuţi printre critici, atâţia poeţi şi romancieri şi-şi va fi amintit că Maiorescu, într'unul din studiile lui, a delimitat categoric structura spirituală a criticului de a scriitorului. Pornind dela un incident publicistic, şi anume dela rezervele pe care Vlahuţă şi Delavrancea, literaţi, le făcuseră asupra operei lui Alecsandri, punându-l în cumpănă cu Eminescu şi atestându-i inferioritatea de creaţie — Maiorescu fixa un prag de netrecut între **Poeţi şi critici**, cum sună titlul eseului său. Decretându-i pe unii, temperamente refractare şi pe ceilalţi temperamente transparente, aplicând analogic o lege fizică în domeniul spiritului, punea o interdicţie totală scriitorului să se ocupe de critică; drept e că reciproca nu era valabilă. Şi tot Maiorescu, răspunzând diatribei lui Duiliu Zamfirescu în contra literaturii populare şi a poporanismului, ca isvor de inspiraţie cultă, cu ele-

ganță academică, fiindcă lupta se da în înșiși incinta Academiei, deposeda părintește pe poet și romancier de armele criticului, depunându-l grațios în fotoliul nemuritorilor, pentru meritele lui de literat. Dar poate că duelul acesta, de clasică amintire, figura tocmai opoziția între Zoil și Aristarc, fiind o hartă critică pe o anume temă. Prejudecata maioresciană a avut atâta prestigiu, încât nimeni n'a discutat-o principial și în fapt; mai mult chiar, Ilarie Chendi, cu mult înainte de acest faimos „tournoi" academic, luând drept „motto" concluziile maioresciane, întreprindea o dealtfel întemeiată refutare a opiniilor aceluiaș Duiliu Zamfirescu „In chestiunea limbei literare", încheind cu sfatul lui Goethe: **Bilde, Künstler, rede nicht!** — după cum ar fi putut să termine cu avertismentul clasic al lui Apelles.

Dar fiindcă pomenirăm pe Goethe, nu e rău să știm că cel mai mare critic al timpurilor moderne, Sainte-Beuve, îl numește undeva „acest rege al criticei", păstrându-și pentru el, cu modestie ascunsă, titlul de „prinț" pe care nu l-a usurpat încă nimeni, până astăzi. Ca să revenim la criticii literați, oferit de d. Perpessicius, să nu uităm că și ea a născut din capul unui mare critic, al regretatului Thibaudet, (cum de-altfel ne avizează și d. Perpessicius, în luminoasa și entuziasta sa **Prefață**) — el însuși imparțial președinte, în republica literelor, consultând cu aceeaș atenție dreapta, stânga și centrul scriitorilor, față de care și-a păstrat, cum singur își visează arbitrajul prezidențial, o „poziție neutră'; adică însăși poziția de imparțialitate a criticei, într'o vreme în care grupările și programele estetice, leaderii și mandatarii frumosului au dat cea mai complexă viață republicii lor întru spirit. Nu e dar de mirare că lui Thibaudet,

adevărat spirit genevez al criticei contemporane franceze (ar fi mai drept să spunem europene) să-i fi apărut însăși Critica o republică, în care să aibă loc atâtea echipe active, care să se ajute între ele, lucrând totuși separat și cu unelte proprii, în domeniul vast al disciplinii. Suntem deci atât de departe de restricțiile maioresciene și de dogmatismul lui psihologic; dar suntem și la granițele unei alte dogme, tot atât de subiective, care și-a făcut apariția, în veacul trecut, atacând autoritatea „criticei profesionale". Corectivul lui Thibaudet, el însuși critic de structură profesională, își are desigur explicația, în discreditul pe care poeții l-au svârlit asupra morocănoasei „la muse aux besicles", care a ignorat pe Baudelarie, pe Stendhal și chiar pe Flaubert, pe frații Goncourt și pe marele Balzac. Ironiile lui Rémy de Gourmont și ale lui Gide, îndreptate în contra criticii universitare, a lui Faguet și Brunetière, care au molestat pe Baudelaire, ca și toată invazia poeților simboliști în Critică, spre a-și susține poezia, căreia universitarii îi opuneau un categoric veto, când nu se retranșau într'o masivă tăcere — au ruinat în veacul trecut, prestigiul criticii profesionale, substituindu-i-se și ajungând până la negarea oricărui drept de competențe a „eunucilor literaturii", cum i-a numit Gautier, de a vorbi despre creație, fără a fi ei înșăși creatori. Conflict care a dus la cealaltă dogmă, opusă dogmei maioresciane, în care criticul profesional apărea ca un conservator de muzeu literar, ca un preparator de mumii, față de criticul literat, singur în stare să înțeleagă arta, de tainele căreia criticul profesionist ar fi străin. Și chiar Anatole France și Lemaître, dușmanii dogmatismului și crainici ai impresionismului, nu s'au bucurat de o stimă

prea mare din partea simboliştilor, fiindcă înțelegerea lor era marginală, în poezia timpului.

Prestigiul criticei profesioniste fusese cu mult mai înainte atins, încă din vremea marelui Sainte-Beuve, acuzat mai întâi de invidie, față de romantici, adică de contimporani, și de nepricepere directă, față de Stendhal, Baudelaire şi de însuşi Flaubert, pe care-l mustra pentru nişte presupuse lipsuri etice, în **Madame Bovary.** Jurnalul fraţilor Goncourt e plin de maliţii la adresa criticului şi, pasă-mi-te, amicului, trecut printre „les faiseur d'éloges des morts". Reactualizarea acestui întreg proces, care de-altfel nu se va închide niciodată, (şi corectivul lui Thibaudet nu l-a închis nici el) este cu atât mai binevenită cu cât el şi-a găsit repercusiunea şi în literatura noastră. Şi tot un critic profesionist, E. Lovinescu, l-a consemnat în filele **Istoriei literaturii române contemporane,** rezervând un capitol criticei poeţilor moderniști, care, în contra criticei oficiale, universitare sau nu, au impus poezia nouă, în conştiinţa publică. Lovinescu trece însă această specie în lotul „criticei partizane", păstrând tot prestigiul criticei obiective, profesionale, care vine în urma revoluţiilor literare, făcând bilanţul valorilor şi măsurând entuziasmul partizan, prin balanţa judecăţilor defintive.

In **Fiziologia criticei,** carte nu atât de dogmă, cât de clasificare şi vivisecţie, Thibaudet ilustra „critica maeştrilor" prin trei nume şi trei opere: Chateaubriand şi „Geniul Creştinismului", Lamartine şi „convorbirea" dedicată lui Mistral şi Victor Hugo, cu studiul lui despre Shakespeare. Critica literaţilor este totuşi trecută într'o categorie paralelă criticei profesioniste: „Cette critique de maîtres, elle n'est

pas une imagination de classificateur, une fausse fenêtre que nous supposions pour faire pendant à la critique professionelle. Elle existe au XIX-e siècle paralelment á l'autre. La chaîne critique Chateaubriand, Hugo, Lamartine, Gautier, Baudelaire, Barbey D'Aurevilly, peut se comparer à la chaine de La Harpe, Villemain, Sainte-Beuve, Taine, Brunetière, Lemaître, Faguet". (**Fiziologia,** pag. 1—8).

Nu e vorba însă de câte nume amintește Thibaudet aci (d. Perpessicius enumără 25 dintr'un lot mai avut, după cum putea să găsească mai multe, în aceeaș literatură franceză ; iar dacă i-am socoti și pe ceilalți din alte literaturi...) cât de locul pe care-l fixează acestei categorii critice. Thibaudet îi acordă o existență **paralelă** criticii profesionale care, cum spune mai categoric la începutul capitolului închinat „criticei maeștrilor" — ea stă „alături" („je ne dis pas au-dessus, c'est d'une autre ordre") de critica profesinoală. Punct de vedere care trebue subliniat cu atât mai vârtos, cu cât d. Perpesicius, pornind dela sugestiile lui Thibaudet, deplasează totuși înțelesul conceptului, lărgindu-l, mai mult aș zice, dându-i o altă ordine, o altă semnificație, și anume un înțeles de revoluție: „Importantul pentru noi era existența și îndreptătirea unei critici, alături, zicea el, **peste capul, am spune noi, criticei profesionale,** (sublinierea noastră).

Ne-am dus atunci cu gândul la atâtea pagini ale scriitorilor, unele incidentale, altele aparținând unei activității continui, de critică foiletonistă, fie din alte climate, fie dela noi. Rodul unei atare investigații a dus la alcătuirea acestui volum, aici de fată: **Dela Chateaubriand la Mallarmé,** cu subtitlul distinct articulat: „antologie de critică franceză ltierară" și nu:

„de critică literară franceză", nuanţa putând fi, credem, lesne de sezisat".

Nuanţă pe care trebue s'o avem şi noi în vedere, în primul rând, când va fi să prezentăm, adică să intrăm în însăşi esenţa tabloului alcătuit de d. Perpessicius. Şi e bine să fim lămuriţi, căci însăşi critica sa este un încântător peisagiu al criticei noastre contemporane şi o strălucită ilustrare de critică română, literară. D. Perpessicius însuşi practică ceea ce am putea numi „poecritica", adică o critică de entuziasm, de sensibilitate şi fantezie, o critică „peste capul" criticei profesionale, deşi prin durată, prin organizare, participă într'un fel, în mod fatal şi la destinele acestei critici.

Prin ceea ce rămâne un preţios „martor" (cum îi place să se denumească şi să numească foiletonismul contemporan) al literelor, în diversitatea lor, în valorile care se fac, zi la zi, d. Perpessicius este deopotrivă un „maestru al criticei" şi un partizan al „criticei maeştrilor" adică al celor care pornesc din inima literaturii însăşi, din străfundurile creaţiei, cum d-sa a şi pornit, dela poezie la critică. Precizările noastre n'au deloc aerul unui proces, ferească Dumnezeu, ci sunt simple delimitări de natură, de poziţie în critica noastră contemporană. La urma urmei (şi Thibaudet pare să fi observat-o) socotind-o „de un alt ordin", critica scriitorilor este de altă strunctură, deşi ţelul ei este să ia parte printr'un „dialog" (ca să folosim o idee scumpă, o obsesie aproape tot a lui) la desbaterile despre Frumos şi variatele lui feţe.

Şi nu ştim dacă d. Perpessicius n'are de multe ori dreptate (în critica franceză, ca de altfel şi într'a noastră) când spune că literaţii au făcut critică, nu **alături**, ci **peste capul** criticilor profesionişti. Cazul

poeziei noi este prea apropiat în timp și prea cunoscut, ca să mai poată fi contestată afirmația sa. Totuși, o problemă, de structură, se pune în legătură cu „maeștrii criticei" Vom încerca s'o limpezim grupând după anume axe, pe cei douăzeci și cinci de literați francezi, care au făcut și critică, prezentați de d. Perpessicius. Fără să admitem despărțirea categorică și falsă a lui Maiorescu, între poet și critic, vom face câteva deosebiri între structura criticului profesionist și a criticului artist, termeni care ni se par mai potriviți decât cei întroduși, prin asociație și contrast, de Thibaudet.

Să nu căutăm totuși pe delături deosebirile de structură între critica profesională și critica artiștilor; să nu cădem, mai ales, în păcatul pledoariilor, într'un sens sau altul și să nu ne achităm conștiința prin ingeniozități. Fiindcă spiritul lui Thibaudet a patronat prin sugestiile lui opera de selecție și traducere a d-lui Perpessicius, să mergem direct la **Fiziologia criticei** (carte de îndelungată meditație) și să extragem din abundența ideilor ei, însăși concluziile și reflecțiile unui maestru încercat: „Critica spontană reprezintă lotul celor care conversează și judecă; critica artistului, câmpul acelora care crează și strălucesc; critica profesorilor este o critică practicată de oamenii care citesc, care află și ordonează" sau:

„Vedeți toți scriitorii care au însemnat ceva in critica profesională, dela La Harpe și Nisard până la Lemaître și Faguet, pentru a nu vorbi de cei în viață, au rămas în genere în întârziere cu o generație", sau:

„Oamenii de treabă, jurnalele și mai ales artiștii

au impus criticei profesionale pe Flaubert, Stendhal, Baudelaire"...

Thibaudet constată şi descrie structuri critice diferite; experienţa şi poziţia lui de fiziolog al disciplinei se petrece în însuşi laboratorul spiritului critic, văzut în multiplele lui modalităţi; printr'o serie de subtile vivisecţii explică funcţia organică a fiecăreia.

Iată-ne deci pe calea cea bună, ca să înţelegem sensul şi aşi putea spune şi crezul întru critică al d-lui Perpessicius, ca şi rostul distinct al tabloului său de critică franceză, literară. Drept vorbind, raţiunea lui intimă este clar explicată, în **Prefaţă**; dacă ne-am adresat unui maestru ca Thibaudet, am făcut-o dintr'un fel de obligaţie faţă de un înalt patronat; şi nu e rău să ne punem sub ocrotirea lui, fiindcă ea adaugă un nimb de prestigiu unei idei, cu atâta râvnă, cu atâta metodă şi pasiune, pusă 'n lumină de d. Perpessicius. Dar să-i dăm, în sfârşit, cuvântul decisiv, ca să urmărim o demonstraţie, cu argumentele proprii :

„Critica profesională, fie că e vorba de una strict profesională, fie că e vorba de acea legislaţie academică, aşa de puternică mai cu seamă în Franţa, e neîntrerupt în bătaia focurilor şi luată ţintă comodă de săgeţile şi sarcasmele literaţilor. Ceea ce dă cu adevărat impresia unui front de falangă compactă, unde mai presus de disciplină preţueşte credinţa şi solidarizarea într'un incoercibil ideal de libertate artistică. Din el se desprinde celalt ideal, al drepturilor inprescriptibile ale Poeziei, din care romantismul şi-a tăiat stindard, romantismul care tot el a creat şi marea critică franceză şi i-a comunicat acel ferment şi acel elan, proprii mişcărilor de regenerare".

Desbărată de prejudecăți și dogme această critică, a artiștilor, este un ferment, în sânul literaturii însăși, un impuls și o deschizătoare de drumuri. Critica artiștilor este avant-garda, critica profesională ariergarda, cea dintâi ușor înarmată, cealaltă trupa hopliților, care vine și organizează metodic cuceririle cu elan săvârșite. Că însăși critica artiștilor, în numele libertății, poate deveni o critică partizană sau chiar sectantă, nu este mai puțin adevărat. Dar există, în pendularea spiritului critic, o lege a compensației și a bunelor raporturi între valorile care există și cele care devin. După critica franceză a veacului al XVII-lea și al XVIII-lea, a venit critica regeneratoare a lui Sainte-Beuve, care a legat umanismul greco-latin de veacul al XVI-lea, pe acesta de clasicism și de romantism, într'o nouă ordine a valorilor, într'o perspectivă de universalism. Nu cunosc un mai instructiv eseu în critica lui, decât acela despre **Ce este un clasic,** în care ideea de clasicitate nu se referă numai la vechime și la anume norme estetice, înglobând toate valorile universale, care au contribuit într'o măsură apreciabilă la îmbogățirea spiritului omenesc. Și aceeași lege a compensației, după carența criticei profesionale a lui Brunetière, Lemaître și Faguet ,față de modernism, a născut, în critica franceză, pe Thibaudet, care a reclasat valorile trecutului, punându-le într'o nouă perspectivă alături de cele contemporane. Criticul profesional, de rasă, va trebui să consacre revoluțiile literare încheiate, într'un stat ideal al spiritului, întru acea republică a literelor, în care insurecțiile de eri devin forțele constituite de azi și de totdeauna. In viata spiritului, revoluția și ordinea sunt însăși principiile de existență ale creației cași în viața socială. Critica

profesională, ca să fie viabilă, are nevoie de critica artiştilor. Fără ea, cea dintâi ar rămânea într'o tristă scleroză a gustului şi s'ar prăbuşi în neant. Fără critica profesională, revoluţiile artistice ar fi în primejdie să se anuleze şi să cadă in anarhie. Negând pe clasici, Victor Hugo a dat drept de exclusivitate romanticilor, negând pe romantici, Mallarmè şi Verlaine au transpus, acelaşi drept simboliştilor. Departe de a se anula, curentele se completează; şi tot aşa, departe de a se anula, critica profesională şi critica artistică se complinesc; de ordin diferit, ele îşi corespund scopului, pentru care au fost create, printr'o disjuncţiune naturală, adică de naturi deosebite.

Idealul de critică ar fi, desigur, acela al conştiinţei criticului, cuprinsă în cunoscuta imagine saintebeuviană a fluviului, care oglindeşte 'n apele lui mişcătoare, cu egală strălucire, peisagiile din jur; şi fără 'ndoială că starea pură a spiritului critic este o neobosită disponibilitate, în care entuziasmul şi luciditatea, nuanţa şi relieful, puterea devinaţiei şi de reclasare, să funcţioneze într'un atât de armonios echilibru, încât să egaleze conştiinţa divinităţii. Dar atunci critica ar fi o forţă metafizică, iar criticul însăşi o întrupare a ei; este mai normal aşa dar să rămânem în domeniul structurilor spirituale recunoscute, ca mai sigure, *a criticului spontan, a criticului* profesionist şi a criticului artist. Nu pot uita vorba lui Thibaudet, din aceeaşi **Fiziologie**, de o amărăciune transcendentă aproape: „Dacă s'ar ivi un critic supra-uman, în stare să săvârşească de acum selecţia pe care o va face posteritatea, ar trebui, fără doar şi poate, să-l ucidem: altminteri, el ar ucide literatura".

Şi d. Perpessicius, admiratorul şi executantul

unei critici de libertate şi entuziasm, de strălucire şi poezie — nu vrea moartea păcătosului; e drept că nici îndreptarea lui n'o poate cere, recunoscând dreptul de existenţă tuturor formelor de critică.

Dar, mi se pare, că am cam luat câmpii, fie înfloriţi şi aromitori, de dragul discuţiei, în jurul unor probleme atât de scumpe şi, să recunoaştem, atât de rar suscitate, în publicistica noastră, unde un volum de critică este un mic eveniment. Să ne întoarcem (este şi timpul) la cartea d-lui Perpessicius şi la figurile prezentate. Lămurindu-ne în principiu, e bine să ne lămurim şi 'n fapt.

„Şi totuşi, chiar dincolo de farmecele, ce constitue întâiul lor merit, intrinsece ale acestor texte, se pot desprinde câteva note comune, ce leagă o pagină de alta şi fac ca autorii lor să aibă un aer de familie spirituală, distribuită pe axa unui veac întreg" — începe un aliniat din **Prefaţa** d-lui Perpessicius. Afirmaţia este atât de esenţială, că ni se pare a fi însăşi axa interioară a cărţii. Acel „aer de familie spirituală" există, oricâte deosebiri temperamentale, ideologice, estetice se pot constata între paginile de critică literară a celor douăzecişicinci de scriitori, excerptaţi. Şi deşi ordinea lor este cronologică, aş înclina să restabilesc o nouă ordine, pe dedesubt ca să zic aşa, între ei, grupându-i după anume texte şi anume preocupări ce se desprind din ele. D. Perpessicius a făcut, desigur, o antologie subiectivă, precum singur o spune, dar şi una organizată pe anume centrii nervoşi, pe anume teme simfonice.

Intre Chateaubriand şi Mallarmé nu se scurge numai un veac de istorie literară, ci se frământă un spirit, se petrece o succesiune de revoluţii, în sensibilitatea şi expresia contemporană. Critica însăşi îşi

schimbă faţa, trecând dela dogmatismul clasic şi dela academismul unui Villemain şi Nisard, prin vasta, variata curiozitate a lui Saint-Beuve, fără de care înţelegerea modernă a literaturii, aşi zice însăşi modernizarea, prin simţire, a clasicilor n'ar fi fost posibilă. Dacă e să-l credem pe acelaş Sainte-Beuve, adevărata revoluţie, în critică, n'o săvârşeşte **Geniul creştinismului**, Chateaubriand mergând pe urmele tăiate de **Saloanele** lui Diderot, creator al criticei entuziaste, generoase, care exaltează frumuseţile şi trece peste defecte. Peste semnificaţia programatică a cărţii întocmite de d. Perpessicius, adică dincolo de omagiul adus criticei artistice, ca un sector vrăjmaş al criticei profesionale, tabloul celor douăzeci şi cinci de literaţi critici prezintă o neştirbită unitate de ansamblu. Unitate lăuntrică pe care o vedem ca pe o neîntreruptă pledoarie pentru moderni. In fruntea lor, era firesc să pornească Chateaubriand, adică un romantic dintre cei mai înversunaţi, scuturat de „răul veacului", ca de o nelinişte metafizică. Şi desigur că o ascunsă idee metafizică, a libertăţii în artă, a cultului ei integral şi fără oprelişti, dă „un aer de familie spirituală" personalităţilor atât de opuse, ca Stendhal şi Beaudelaire, Flaubert şi Zola, Vigny şi Maupassant, Musset şi Malarmé, Banville şi Verlaine, Balzac şi Huysmans, Lamartine şi Leconte de Lisle, Victor Hugo, şi fraţii Goncourt şi ceilalţi, ca să nu mai prelungim o opoziţie care 'n fond este o unitate.

S'ar putea, cu prea multă uşurinţă, alcătui câteva categorii distincte, în capul celor douăzeci şi cinci de studii şi fragmnete traduse, de critica literară, franceză; am întâlni astfel un lot al criticei de lansare, unul al criticei-manifest, altul al criticei de afi-

nitate spirituală cu un anume scriitor, altul al comprehensiunii pentru cre-autorii străini. Clasificări care ne-ar duce la o tablă de materii organizată pe grupuri și care ar învălui adevăratul înțeles, axele interioare de care vorbeam, ale cărții.

D. Perpessicius și-a propus să ne desfete cu o varietate încântătoare, în alegerea textelor; ceeace a și reușit, pe deplin; și numai faptul că trecem dela romantici la parnasieni, de-aci la naturaliști și realiști, ca să sfârșim cu misticii Huymans, de L'isle Adam și cu estetul Mallarmé, marele inițiator al simbolismului — este o dovadă prin câte „școli", fără spaima prejudecăților inutile, suntem purtați. Dar și această varietate are un înțeles, fiind un omagiu adus personalității creatoare, acelei misterioase forțe care își pune'n față atâtea dificultăți, estetice și ideologice, ca să le spargă, să le lărgească în perspectiva realizărilor. Astfel că ideea de libertate artistică, prezidând pe scriitorii prezenți, este oarecum organic încoronată într'o dialectică a spiritelor și a curentelor, într'un joc de forțe adverse și totuș omogene, prin idealul de artă urmărit, dincolo de condițiile istorice ale școlii sau ale grupului.

A ne opri numai la acest aspect al vastului tablou, alcătuit cu atâta măestrie de d. Perpessicius, ar fi să ne oprim numai la intrarea unei păduri, să ocolim cu privirea o panoramă pitorească, refuzând să intrăm sub bolțile ei. Și d. Perpessicius nu s'a limitat la pitoresc, oricâte farmece ar fi avut opera sa și astfel; ar fi fost un joc în aer, „de artificii, risipindu-și, cu dezinvoltură, cu grație și frenezie, crizantemele de bengal ale stilului", — agreabil, fără discuție, și un spectacol desfătător, pentru care i-am fi recunoscători. Dar se vede că intenția sa depășește o demon-

strație în albastru de „critică literară, franceză" căci tot d-sa spune, în continuare, în aceeaș **Prefață,** încărcată de sugestii, că: „luminoasele lor proecții (ale celor 25 de literați critici) n'au înscris mai puțin noui constelații în **cerul** de safir al unui veac de poezie și artă".

Tocmai aci trebue căutat adevăratul tâlc al cărții, semnul ei de campanie generoasă și concentrată în jurul câtorva nume mari și opere nemuritoare; aci trebue văzut și secretul, deși masivul suflu, polemic al criticei artistice în contra criticei profesionale Carte de generozități și entuziasme, **Dela Chateaubriand la Mallarmé,** este și un itinerar complex de revolte, de acuzări îndreptățite, de ironii aglomerate ale „unui veac de poziție și artă, în contra dogmatismului, a obtuzității, a relei credințe uneori și a inerției spiritului public. Campania generoasă are și celălalt revers, al campaniei mândre, disprețuitoare, a artistului în contra omului comun, a creatorului în contra tuturor degradatoarelor rutine. Marea, exemplara frumusețe a tabloului alăcătuit de d. Perpessicius (și poate și mai marea ei lecție de independență și bun gust) constă în faptul de a gravita, până la obsesie, până la exasperare aș zice, în jurul câtorva spirite de geniu ale veacului apus.

Pledoaria pentru moderni, — este o pledoarie pentru cele mai strălucite minți și mai bogate, mai complexe sensibilități moderne, In fruntea lor stă Baudelaire, deschizătorul de drumuri fermecate, de țări minune, al literelor franceze, de după romantism. Căci dacă romantismul a corespuns unei stări colective de simțire, unei mode și unei revoluții care au mers mână'n mână, elitele fraternizând cu massele, (numai Vigny dintre romantici a cultivat „turnul de

fildeș" și a fost cel mai puțin popular) — modernismul a fost o mucenicie, o schimnicie dureroasă a individului al cărui mesagiu s'a desăvârșit în singurătate și a pătruns apoi cu greu în spiritul public. Turnul de fildeș și-a schimbat numai numele, devenind turnul „artei pentru artă", în care artistul a fost un aristocrat izgonit de plebe, în fortăreața lui interioară. Libertatea romantică coborîse pe poet în for, ca pe Victor Hugo, îl înrolase în corul libertinilor, ca pe Musset, îl transformase în reformator al societății. încă de pe vremea lui Rousseau, sau în fabricant de peisagii sentimentale și idealiste, ca pe George Sand. Naturaliștii, nici ei nu s'au bucurat mai puțin ca romanticii de favoarea publică. Succesele unui Zola și ale unui Maupassant au ratificat naturalismul, ca pe un triumf al democrației, în artă, și, cu cel dintâi, a reactualizat, într'o altă variantă, figura scriitorului romantic, a poetului profet, impusă de V. Hugo. Dacă romanticii și naturaliștii au avut adversitatea criticei profesioniste, dacă Stendhal a pătruns prin deplasarea momentului social (și-a prevăzut singur destinul!), dacă Balzac a balzacianizat societatea, Gerard de Nerval, Baudelaire, D'Aurevilly, frații Goncourt, chiar Gautier, cel mai activ agent de propagandă al romantismulu, Flaubert, De L'Isle-Adam, Huysmans, Marcel Schwob și Mallarmé au înfruntat un dublu front, al atacurilor criticei profesionale și al impopularității. Numai V. Hugo, în viziunea lui monumentală despre Shakespeare și-a făcut din viață elogiul, multiplicându-se în oglinzile paralele, ale geniului, pe care l-a proslăvit ca pe cea mai aleasă întrupare a divinității, în umanitate.

Textele cele mai elocvente și adevăratele axe ale tabloului sunt așadar cele referitoare la Baudelaire

şi Flaubert, iar mărturiile criticilor literaţi, în jurul lor, capătă o 'nsemnătate cu totul deosebită. Lor li se închină cele mai pasionante, mai condescendente pagini, aşezându-i de drept în fruntea veacului ce se deschide. Privitor la Baudelaire, d. Perpessicius tălmăceşte, în ordine cronologică, studiul de data asta entuziast şi reverenţios al lui D'Aurevilly (de altfel cel mai nedrept, critic sau cum spune Zola, într'un text din acelaş tablou cel care „a inventat critica ce nu judecă, dar ucide"), o bună parte din eseul liminar la **Florile răului**; din clasicul într'un fel omagiu al lui Gautier (şi nu se cuprind oare în G. toate, sau aproape toate, intuiţiile pe care le-a desvoltat, mai târziu, critica nu numai profesională dar şi cea artistică despre B.?) şi o **Scrisoare** a lui De L'Isle Adam, fără să mai socotim fragmentul din **Arébours**, închinat tot marelui poet. Iar despre Flaubert, studiul lui Baudelaire însuşi despre **Doamna Bovary,** al lui De L'Isle Adam despre **Ispitirea Sf. Antoniu,** apoi, un altul al lui Banville. Convergenţă echivalentă unei lecţii de înaltă camaraderie întru spirit şi care, într'un fel, s'ar putea compara cu solidaritatea literaţilor noştri, în jurul geniului arghezian. D. Perpessicius însăş fiind unul din cei mai activi admiratori ai lui, era firesc să aibă intuiţia unor momente similare şi anterioare, în Franţa, şi să-şi axeze cea mai mare parte a cărţii pe două din cele mai pure genii ale modernităţii franceze. Organizarea aceasta corespunde atâtor afirmaţii din **Prefaţă**, despre critica literaţilor, şi ceeace acolo părea gratuitate, în cuprinsul textelor traduse, devine o elocventă ilustrare concretă, un adevărat fluviu de viaţă si entuziasm artistic, o demonstraţie amplă a acelui „alt ordin" de critică, de care vorbea Thibaudet. Că organizarea

textelor se face nu numai prin ideia de libertate şi prin aceea de „primat al poeziei", dar şi prin ţinta lor majoră, de a zidi monumentele vii a două genii, este tot atât de important; ea justifică natura fecundă, generatoare şi regeneratoare a criticei artistice, cum d. Perpessicius ne şi avertizase în prefaţă şi cum între multiplele ei sugestii, n'o uită nici pe aceea de a indica un tablou asemănător şi pentru literatura română. Fiindcă a şi propus-o, nu vedem un mai bun realizator al ideii decât tot pe d. Perpessicius, care ne-ar putea oferi dacă nu un echivalent, ca valoare, în critica noastră artistică, cel puţin unul ca semnificaţie generală de spirit tot atât de reprezentativ.

Desigur că varietatea tabloului, întocmit cu atâta gust, pricepere şi pasiune, din critica literaţilor francezi, cuprinde numeroase alte probleme, e străbătut de încântătoare oaze de poezie şi reflecţie şi mai ales are atâtea interferenţe cu actualitatea, încât ar însemna să prelungim peste limite o discuţie amănunţită, dela caz la caz. Dar ar însemna să răpim cititorului un farmec intact păstrat în însăş paginile alese şi traduse şi să refacem o carte plină de substanţă şi de insinuante învăţăminte de artă.

Cât de proaspete, de autentice şi de la zi, ca să zicem asfel, sunt opiniile lui Musset (v'aţi fi aşteptat?) din **Un cuvânt despre arta modernă**, casi cele despre roman ale lui Maupassant sau cele despre **Critica contemporană** şi **Despre moralitatea în literatură** ale lui Zola, e inutil să mai insistăm; cât de actuale sunt studiile, unul al lui Stendhal, altul al lui Banville despre Balzac, romancierul, pare un loc comun să mai amintim; şi cât de ispititoare sunt cele câteva **Crâmpeie din „Corespondenţa"** din Flaubert, care el singur ar merita o antologie masivă, cores-

pondenta lui fiind o confesie, o estetică, un atelier de lucru, un florilegiu de critică, un manifest de generaţie şi de structură spirituală, o metafizică şi o higienă etică a creatorului, fără echivalent în multe literaturi. Şi poate n'ar fi rău, ca alături şi în bună tovărăşie cu noua colecţie, **Critica,** să fiinţeze şi una de **Corespondenţă şi Jurnal intim,** a marilor scriitori, în care am vedea de pe acum pe Sainte-Beuve, pe Flaubert, pe Taine, pe Amiel, pe Renan, pe Jules Renard, pe fraţii Goncourt, pe Gide, şi atâţia alţii încă, fără 'ndoială nu numai din literatura franceză, ci din toate literaturile.

La capătul atâtor impresii, depănate în jurul panoramei de critică literară practicată de artişti, se cuvine să consacrăm câteva cuvinte însăş ideii care prezidează colecţia inaugurată de d. Perpessicius, atât de fericit iniţiată, cât şi traducătorului şi comentatorului.

Ar putea spune unii că o întreprindere de acest fel e dacă nu *inutilă*, în tot cazul de importanţă restrânsă; că opera criticilor, chiar când aparţine unor literaţi, este a unui mandarinat care-şi decernă ranguri şi-şi consumă adversităţile într'un cerc închis; că rarii cititori de critică, fie profesională sau artistică, se duc direct la isvoare. La care întâmpinări aş răspunde cu însăşi cele din **Prefata** d-lui Perpessicius, despre necesitatea criticei şi despre funcţia ei fecundă într'o literatură. Dar aş vrea să ştiu câţi oare cunosc toate textele aci, prezente, câţi mai ales au o părere sigură despre covârşitoarea operă critică a unui Sainte-Beuve şi câţi dintre cei care practică disciplina îi cunosc toate tainele, peisagiul variat şi problemele. Critica modernă este ea singură un gen literar, o creaţie, de al doilea ordin, dacă voiţi, a spi-

ritului, lângă creația artistică și un vechicul de cultură și da valorificare, fără prezența căruia literatura ar fi ea însăși păgubită. Desprinsă recent din făgașuri străine, anexată de atâtea ori politicei, fie literare, fie pur și simplu politicei, invadată de polemism aprig, sectar, critica română, întemeiată de Maiorescu și preludată de Heliade — a ajuns astăzi să-și consolideze nu numai un domeniu propriu, dar să-și lărgească perspectivele și să-și înmulțească slujitorii. Antologiile din critica universală sunt o dovadă a preocupărilor esențiale ale criticei noastre contemporane și încă una, asupra problemelor multiple care se agită înlăuntrul conceptului de literatură. Nu e vorba să propunem modele de critică celor care o practică; dar cunoașterea lor nu poate decât să fecundeze inteligențele, să lărgească orizonturile și să deschidă criticei însăși toate virtualitățile, toate modurile, în care se poate manifesta. Conceptul criticei este atât de variat, atât de cuprinzător, atât de tolerant în sensul respectului personalității, încât în primul rând disciplina pe care o iubim și în care ne străduim are de câștigat dela aceste antologii; argumente fugare, dar suficiente, ca să justifice, pe deplin, existența nouei colecții.

D. Perpessicius a făcut, traducând textele de față, un act de exemplară modestie; a te supune unei munci de selecție și identificare, a-ți mlădia expresia, în 25 de feluri, a te lupta și a birui totdeauna îndărătnicia atâtor tipare variate, ce se vor turnate din nou, a zăbovi pe o imagine care-și cere echivalentul nesilit, a subtiliza în jurul nuanțelor — este desigur semnul unei mari pasiuni pentru critică și al unei înalte conștiințe scriitoricești. Insușiri înmănunchiate, care se pun în strălucită lumină, în fiecare

caz şi'n totalitatea tabloului aci întocmit. Şi nu mai vorbim de acele delicate medalioane, care introduc fiecare figură, concentrând cu graţie informaţia, caracterizarea şi referinţele surprinzătoare uneori la literatura română. Poetul, criticul şi eruditul, care se 'ntrunesc atât de armonios în fermecătoarea sa personalitate, şi-au revărsat toate preţioasele daruri într'o operă, care, dacă este numai o transpunere, nu exclude întru nimic originalitatea, prezentă în gustul, în măsura, în perspectiva şi nobila gratuitate a înfăptuirii.

Un prozator distins

Corespondența dintre Duiliu Zamfirescu și Maiorescu stă mărturie de câtă râvnă de romancier a fost cuprins autorul **Vieții la țară**; atât de mult l-a preocupat problema romanului românesc, că aproape am uitat cu toții de nuvelele lui. Se pare că el însuși le-a uitat, de vreme ce nu le-a mai retipărit, pe cele mai multe, mulțumindu-se a fi prezent cu două culegeri într'o bibliotecă populară și cu un târziu volum de amintiri, din cariera lui de diplomat. Intr'un timp în care nuveliștii abundau, Duiliu Zamfirescu și-a făcut un țel suprem din ambiția de a dota firavul nostru roman cu un ciclu în care, dacă n'a fost necontenit egal cu sine, a dovedit o stăruință remarcabilă. Inițiativa lui, transformată într'o vastă întreprindere, ne apare astăzi mai curând ca o succesiune de bunevoințí decât ca o victorie; căci, orice s'ar spune și oricât ne-am fixa în momentul de evoluție al romanului nostru, din toată seria de povestiri închinată Comăneștenilor, numai **Viața la țară** se desprinde ca o icoană de lumini și armonie. Devenită operă clasică, ea își asigură un loc în proza trecutului veac și-i rotunjește figura literară, prin tot ce-a înfățișat ca delicatețe, ca poezie domestică și ca distincție a expresiei; într'un fel și ca finală strălucire a ultimei echipe de prozatori junimiști, mai înainte de istovirea mișcării însăși. Gloria lui de romancier aici trebue căutată si poseritatea îl va distinge, ori-

când, pentru fericita înbinare de însuşiri, din această senină evocare de viaţă.

D-na Mariana Zamfirescu-Rarincescu şi-a făcut un cult din reeditarea operei lui Duiliu Zamfirescu; după **Poezii**, au urmat romanele, mai apoi un cuprinzător volum de **Nuvele (edit. „Scrisul Românesc")**, toate în aceiaşi colecţie de **Clasici Români comentaţi**, de sub conducerea lui N. Cartojan. Nu e vorba chiar de o culegere completă a nuvelisticei lui Duiliu Zamfirescu, ci de o foarte largă antologie. Editoarea adaugă la nuvelele tipărite în felurite le volume şi câteva bucăţi ca şi necunoscute, părăsite în revistele timpului, ca **Literatorul, Convorbiri literare, Ateneul Român, Liteatura şi arta română**, sau în gazete ca **România Liberă**.

Cât de inegale sunt, între ele, e interesant de remarcat, mai înainte de orice. Duiliu Zamfirescu a avut o evoluţie lentă şi nu fără semnificaţie, în cariera lui literară; până a nu fi intrat în cercul **convorbirilor**, adică sub privegherea critică a lui Maiorescu, s'a căutat cu dificultate, a încercat cu nesiguri sorţi de izbândă, în poezie ca şi în proză. Aceeaşi corespondenţă de care aminteam este instructivă nu numai pentru preocupările lui de romancier, dar şi pentru raporturile dintre un scriitor şi un critic, pentru toate confesiunile şi nedumeririle, comunicate lui Maiorescu şi pentru sfaturile pe care mentorul lui 'i le dă. Acţiunea cea mai utilă, pe care vigilentul critic a desfăşurat-o, în lunga lui seducătoare prezenţă, faţă de contemporani, e pusă într'o lumină puternică, în scrisorile publicate de E. Bucuţă Rolul de Boileau sever şi scrupulos, ecoul de conştiinţă critică a timpului, se reliefează atât de viguros în epistolele dintre creator şi îndrumător, încât trebue

să-i fim recunoscători lui Duiliu Zamfirescu pentru serviciul făcut, poate fără voie, memoriei lui Maiorescu; astăzi, când se pregătește sărbătorirea centenarului dela nașterea lui, va fi o datorie a criticei să desprindă, din corespondența rămasă de pe urma părintelui criticii române, însăși esența acțiunii lui, autoritatea lui permanentă, sensul de regentare a scrisului național, în veacul trecut. Respectul, admirația, de care Duiliu Zamfirescu e stăpânit, față de sentințele lui Maiorescu, au o semnificație mai generală; aș zice chiar că dominația criticului, căreia se supune, până la sfârșit, este semnul înrâuririi maioresciene, pe care timpul a prețuit-o până la idolatrie; și oricâte riposte, oricâte grele concesiuni ne întâmpină în scrisorile lui Duiliu Zamfirescu (de altfel o conștiință mult preea semeață) adresate criticului, ele nu ne pot modifica imaginea fermului Aristarc; rezistențele deseori înfrânte, ale scriitorului, la obiecțiile lui Maiorescu, au valoarea unei și mai autentice mărturii a autorității lui, exercitată pe o rază mai întinsă decât lasă să se vadă corespondența; când vom avea la îndemână toate scrisorile câte s'or mai fi păstrat, între criticul **Convorbirilor** și literații vremii, îi vom întregi imaginea de Boileau al nostru; dacă opera lui și-a fixat limitele, în evoluția criticii române, acțiunea lui directă, de sfetnic luminat, îl va restitui, cu siguranță, rolului de profesor de gust, pe care l-a deținut, cu prisosință, în cea dintâi proză a criticii noastre. Prezența lui printre noi va fi atunci și mai vie, pilda lui și mai fecundă, și tot ce-a risipit pentru contemporani se va putea capitaliza pentru urmași.

Și, într'adevăr, un studiu critic asupra lui Duiliu Zamfirescu va trebui să împartă în două etape spi-

ritul şi chiar expresia operei lui: înainte şi după ralierea la cercul **Convorbirilor.** Nu vrem să spunem prin asta că scriitorul format, sigur pe sine, ar fi produsul exclusiv al influenţei maioresciene; va fi contribuit la maturizarea lui însăşi meditaţia asupra propriilor mijloace, dar apropierea de junimismul literar i-a reprimat, fără îndoială, tot ce era romantism juvenil, lipsă de contur în concepţie şi mai ales înclinaţia spre formele declamatoare, atât de vădite în poezia şi proza lui, din epoca **Literatorului** şi a celorlalte reviste. Sunt, în culegerea editată de D-na Mariana Zamfirescu-Rarincescu, câteva bucăţi, care nu depăşesc prin nimic caracterul de exerciţii literare. Compoziţii meditative ca **Monăstirea Dealului şi Singurătatea** nu ne spun mare lucru despre prozatorul ce va deveni Duiliu Zamfirescu: iar câteva amintiri filmate, la voia întâmplării, în **Din Dobrogea,** nu cuceresc nici măcar pitorescul observaţiei, pe care ar vrea să se sprijine. Cu totul alt interes prezintă lungul episod romanţat din viaţa poetului Depărăţeanu, din **Amintiri din vremuri.** S'ar putea face numeroase apropieri între poemele lui romantice, de filiaţie byroniană sau mussetistă, şi între această poveste de dragoste nefericită a cântăreţului **Verii la ţară,** cu exaltarea lui romantică, între stări alternative de mistică amoroasă şi de libertinaj dezamăgit, cu idealurile lui politice libertare, cu dezgustul pentru viaţă şi cu frenezia care-l cotropeşte uneori, cu rătăcirile prin străinătate şi cu sfârşitul prematur, stigmatizat de boala fizică a romanticilor, ftizia. Nuvela este un document ilustrativ asupra începuturilor scriitorului, poetizând retoric pe marile teme la modă, declarând despre sentimentul naturii şi despre reveria singuratică, în cadrul ei. Dar nu ştiu

cum, în sensibilitatea paşoptistă a acestei poveşti de iubire, în poezia cam convenţională a eroului, în limbajul lui desuet, plin de naive neologisme — găsesc o patină a timpului, nelipsită de anume farmec. Nu ştiu dacă Duiliu Zamfirescu **a voit** s'o aibă sau i s'a întâmplat, datorită materialului folosit; oricum ar fi episodul romanţat din viaţa lui Depărăţeanu, păstrează un atractiv aer de modă, în substanţă şi expresie, care-l face interesant.

*
* *

Vă amintiţi de acele crepusculare şi totuşi bărbăteşti nostalgii erotice, din cele mai multe poeme, cuprinse în **Pe Marea Neagră,** ultimul lui volum de versuri.

Duiliu Zamfirescu a avut, necontenit, intuiţia unei anume feminităţi, a unei poezii delicate a amorului, a unei pudicităţi fireşti a instinctului de dragoste, văzut şi la eroinele din proza lui. Atâtea neuitate figuri, care ne-au ispitit adolescenţa şi pe care le-am recunoscut fără dezamăgire şi mai târziu, când observaţia a luat locul reveriei, între filele romanelor lui, mărturisesc despre cea mai autentică vână a acestui prozator.

Dacă în **Viaţa la ţară** nu putem trece pe cineva în umbră, chiar după timp îndelungat, aceasta este, fără îndoială Saşa, a cărei maturitate chibzuită n'a alterat totuşi prospeţiunea instinctului ei femeiesc, n'a depoetizat-o şi nu i-a secat rezervele de adolescentă, chiar dacă i le-a comprimat.

Un amestec fermecător de sfiiciune şi deliberare, de iniţiativă şi înfrânare, de sentimentalism şi bun simţ, de delicateţe şi fericire calmă — împleteşte una din figurile cele mai originale, din galeria femi-

nină a romanului nostru. Sasa întrupează o anume reacţiune la viaţă, o anume oglindire a simţirii erotice femeieşti, pe care timpul n'a făcut-o nici ridiculă, nici demodată; este ceva din multiplul „etern feminin" surprins în chipul ei lăuntric. Aş spune că cele mai interesante personagii din proza lui Duiliu Zamfirescu sunt femeile; şi poate că tot ce mai magnetizează pe cititor, în romanele lui inegale (exceptând **Viaţa la ţară**), sunt tot numai femeile, cu siluetele lor ce lasă în urmă un parfum discret de sensualitate şi omenesc, de poezie şi realism. Tipul de parvenit al Scatiului, supralicitat la atâţia romancieri naţionali, e mai puţin viabil, pe zi ce trece; mai ales că pictorul lui l-a tratat destul de caricatural.

Romanul care trebuia să fie al ciocoiului şi-a deplasat interesul spre Tincuţa, victima bădărăniei lui, şi drama femeii a trecut pe primul plan, faţă de ascesiunea bărbatului; aceeaşi Tincuţă, naivă, de a cărei idilă cu Mihai, în **Viaţa la ţară,** ne amintim ca de o idilă a adolescenţei noastre, ne impresionează încă, prin muta şi aspra ei suferinţă. Şi însăşi feminitatea mai stângace, mai prozaică a Porţiei, din **Indreptări,** dacă nu ne îmbie să visăm, e mai simţită, prin discreţie şi sănătate sufletească, prin supunere, decât multe figuri şterse din acelaş roman; iar medalionul distins al Elenei, din **In războiu,** salvează multele lui pagini de anecdotism mărunt, după cum silueta de şcolăriţă a Annei ne urmăreşte însă, oricât de inexpresivă ar fi pasiunea ei, din romanul ce-i poartă numele; şi chiar acesta, înnecat în anecdotism şi uşoară flecăreală dialogată, interesează prin câteva scene de iubire şi câteva creionări feminine

Dacă socotim roman şi acele **Scrisori romane,** din **Lydda,** sub materialul pedant, filosofico-istoric al

cărţii se zbate tot o figură vie de femeie, pe care ai fi voit s'o iubeşti, ca mai pe toate eroinele lui Duiliu Zamfirescu. El a simţit oriunde resorturile tainice ale sufletului femeiesc, i-a auzit sunetele delicate sau mai pasionale şi le-a transpus nuanţat şi prin poetice ecouri. Duiliu Zamfirescu, nu e un romancier social decât prin voinţă, prin ambiţia de a crea un cadru epic unor naraţiuni ciclice, şi prin acea convingere mai mult teoretică, anume că viaţa societăţii româneşti, a bunei societăţi, este destul de importantă, ca să intereseze pe un scriitor şi destul de completă, ca să creeze o literatură urbană. In prefaţa la **Nuvele** (1888), îşi confirmă, ca pentru sine, acest punct de vedere, divulgându-şi, ca şi în corespondenţa cu Maiorescu, intenţiile programatice, atât de clare în romane:

„Societatea românească contemporană are, până acum, două manifestaţii puternice în proza literaturii propriu zisă: stratul cel mare al ţăranului, pe Slavici; stratul mahalalelor şi oraşelor de provincie, pe Caragiale.

„Nu ştiu dacă în succedarea acestor doi autori este o paralelă conscie cu straturile pe care le reprezintă literatura lor, sau dacă nu cumva ei vin unul după altul fără voie-le şi numai pentrucă dezvoltarea straturilor s'a urmat aşa şi nu altfel tebuiau să se urmeze. Nu ştiu, cu alte cuvinte, dacă literatura lui Caragiale nu a trebuit fatal să vie după Slavici, şi acum nu ştiu dacă literatura care va veni după Caragiale nu va fi total, a stratului corespunzător, stratului de deasupra".

Folosirea artistică a „stratului de deasupra" şi-a luat-o asupră-şi Duiliu Zamfirescu şi romanele lui au voit să dea viaţă în ficţiune aristocraţiei rurale şi

burgheziei orăşeneşti; dar viaţa adesea a rămas în scheme, s'a condensat în portrete, s'a abătut în spre caricaturi sau în spre convenţionale alcătuiri. Dacă n'a putut să creeze romanul ciclic al „stratului de deasupra", a deschis calea spre el, într'o vreme când intenţia singură părea să fie o iluzie, atrăgând atenţia în spre un material nou; prin asta, rămâne un necontestat precursor şi istoria literară, ca şi critica, nu-i vor uita niciodată bunele lui intenţii. Dar dacă n'a realizat ce şi-a propus, cu premeditare, Duiliu Zamfirescu, a izbutit fericit să se exprime în **Viaţa la ţară**, să se definească în tot ce avea mai distins, mai armonios talentul lui de prozator şi cu deosebire, a intuit sufletul feminin în câteva figuri, dintre care unele nu se pot uita. Poet al iubirii, pictor al femeii, în tot ce ea are mai specific sufleteşte, pentru noi astăzi Duiliu Zamfirescu trăieşte prin această fibră, pe care a cântat câteva note autentice, între delicat şi pasional, cu nuanţe măsurate, uşor perceptibile.

Acelaşi amator de psihologie feminină ne întâmpină şi în cele mai preţioase nuvele; în povestea de dragoste a poetului Depărăţeanu, interesul merge mai mult spre Maria Horea, a cărei alcătuire de poezie, de graţie, de pasiune şi de abdicare ne cucereşte într'adevăr; ceva din sufletul Saşei şi din drama Tincuţei se împleteşte în existenţa eroinei; în bună parte, nuvelele lui Duiliu Zamfirescu sunt nişte preludii ale romanelor, prin anume figuri, prin anume obsedante preocupări. Episodul **Amintiri din vremuri** apărut în 1881, în **România liberă**, într'o serie de foiletoane, dacă nu are siguranţa expresiei, o are pe cealaltă, a intuiţiei sufletului femeiesc.

In studiul introductiv la **Nuvele**, d-na Mariana Zamfirescu. Rarincescu observă, cu bună dreptate,

că „multe dintre problemele psihologice, dintre aspectele de cadru social și dintre figurile pe care le vom intâlni în centrul romanelor sale, au fost începute, schițate și experimentate în nuvelele lui".

Observația se referă, de sigur numai la acele nuvele, pe care el însuși nu le-a mai retipărit, părăsindu-le în primele volume sau în colecția revistelor, unde apăruseră; astfel, în **Sub-prefectul,** intâlnim schema lui Tănase Scatiu, în figura cam tenebroasă, de satrap politic și de gelos, a lui Maxențian; dar în aspectul social al personagiului ce prefigurează pe Scatiu, nu identificăm decât sălbătecia față de țărani, căci Maxențian e un reprezentant al „vechiului regim", nu un parvenit. Pentru boierime, Duiliu Zamfirescu a manifestat o afecțiune constantă, în romane, și nicăieri nu a înfățișat un boier odios. Mai mult se suprapun alte două figuri: a subprefectului Dumitrescu, tânăr cu studii în străinătate, omenos, cu dragoste pentru țăran, cu simțul legalității, din nuvelă, cu a lui Matei Damian, din **Viața la țară.**

Paralelismul se poate duce mai departe; ciobanul schingiuit de Maxențian, fiindcă și-a permis să-i înfrunte soția, cerând despăgubiri pentru o oaie călcată de trăsură, amintește și ei de atâtea siluete de țărani, din acelaș roman; și fapt și mai interesant, Duiliu Zamfirescu se dovedește stăpân pe expresia autentic țărănească, și pe psihologia rurală, așa cum se va dovedi și în **Viața la țară.** Tradiția didactică face mult caz, când e vorba de sufletul țăranului intuit de romancier, de Baciul Micu; dar Micu e cel mai convențional țăran, din proza lui, prea poetizat și văzut în lumina unui extract de baladă, întrupând prea multe însușiri, ca să fie un om viu și nu o emblemă; ceva din închipuirea lui Alecsandri (pe care-l

acuzase de contrafacere a literaturii populare în discursul lui de recepție academică) învăluie pe Baciul Micu, pe care-l văd mai puțin autentc, decât pe țăranii episodici, surprinși în două trei linii, în câteva crâmpeie de vorbire firească și în unele gesturi instinctive. Duiliu Zamfiescu nu e lipsit de un anume realism, în scenele în care apar țărani, în **Viața la țară**, și silueta lui Lefter, de pildă, a acestui răzvrătit, e mai vie decât simbolul poetizat al Baciului Micu Dar tirania tradiției, în materie de sentimentalism rural e atât de puternică, încât a falsificat și gustul scriitorului, ne-a perpetuat și o opinie critică neîntemeiată.

Insuși peisajul din **Subpefectul** e mai puțin romantic, mai puțin declamat, decât în alte nuvele realism, în scenele în care apar țărani, în **Viața la țară**, și anume constrângeri încep să se vadă, o anume stăpânire a materialului și a expresiei se anunță

Dar mai cu osebire ne reține, ca totdeauna, figura feminină a nuvelei, acea tânără amazoană cu suflet delicat, Dadiana, soția lui Maxențiu, care se va îndrăgosti, firesc, de subprefect, și care termină atât de senzațional, ca într'o nuvelă sămănătoristă. Nu judecăm aici nuvela în sine, sfâșiată de atâtea stângăcii ; ne interesează anume figuri tipice, anume intuiții psihologice, anume evoluții ale lui Duiliu Zamfirescu, spre maturitatea lui de prozator. Scena întâlnirii lui Dumitrescu, întâmplător, dar parcă sub imboldul destinului, la stâna lui Duțu, — unde zăcea bolnav ciobanul bătut de Maxențian — cu Dadiana, venită cu același tainic gând, amintește ceva din întâlnirile Sașei cu Matei ; numai că Dadiana e mai temerară și mai ispititoare, mai romanțioasă și mai vicleană.

N'am vrea să poposim prea mult la alte povestiri *mai puţin semnificative*. O lungă confesiune de timid, ca ceea din **Spre Mare,** nu spune nimic despre însuşirile scriitorului şi dacă se pot desprinde din ea câteva pagini, ele aparţin aceluiaşi ton idilic, de dragoste, între un erou neinteresant şi o eroină care se strecoară ca o umbră fugitivă; nici nu vom insista asupra dramei sau mai drept melodramei care târăşte în nenorocire o întreagă familie, din**Locotenentul Sterie,** schematică şi nesigur scrisă, prea demonstrativă şi precipitată, în toată desfăşurarea. Mai substanţială este povestea tragi-comică a lui conu **Alecu Zăgănescu,** deşi nu trebue să credem prea mult în înclinaţiile spre umor ale lui Duiliu Zamfirescu ; aşa, de pildă, cele trei bucăţi grupate sub titlul **Varia (In carantină, Cu bilet circular şi Badea Cârţan)** nu depăşesc strictul interes anecdotic. O evidentă bună dispoziţie se desprinde din toate, ca şi din odiseea de tată fără voie a lui Conu Alecu, dar de aici până la o viziune umoristică a faptelor şi a oamenilor e un pas, pe care prozatorul nu l-a făcut niciodată; a rămas la pitoresc, aşa cum îl regăsim şi în **Furfanto,** acest, „tip de beţiv pitoresc ', bine denumit chiar de autor, sau în mediul boem, descris în **Petrică.**

Epoca de formaţie a prozatorului poartă semnele tuturor începuturilor şi prefigurează atât de interesant pe romancier şi pe nuvelistul ajuns la deplina posesiune a mijloacelor lui de scriitor. Poate că Duiliu Zamfirescu a fost el însuşi conştient de nesiguranţa acelor bucăţi pe care nu le-a mai scos din reviste sau nu le-a mai reeditat ; cele trei colecţii cuprinse sub titlurile **Nuvele Romane, Furfanto şi O Muză,** de mai largă circulaţie, i-au ajuns să-i menţie imaginea de prozator distins, de expresie

sveltă și de construcție armonioasă. Despre **Frica**, atât de bine gradată, ca interes, și povestită cu oarecare dramatism, n'am avut niciodată impresia să fi trecut din senzațional în analiză psihologică; prezentarea „sentimentelor etern omenești", de anume acuitate, presupune o mare forță de creație, ca să înfrunte primejdiile faptului divers. Duiliu Zamfirescu e un scriitor măsurat, un literat de nuanțe și un rafinat al simplității; și te farmecă fără să te zguduie. De aceea ne lăsăm cu plăcere în voia unui val liniștit de simțire, a unui debit mijlociu de emoție, în toate acele nuvele în care îl regăsim intact, adică stăpân pe contururile lui clare, precis definite. Iată de ce, după nu mai știm câți ani dela întâia citire, **Alessio** ne reîmprospătează o dramă scurtă, petrecută într'un peisaj italic, cu aceeași poezie a locurilor și cu aceeași tinerețe a Naninnei, cântăreața îndrăgostită de un conte, pe care a preferat să-l știe mort, decât la brațul Donnei Giulia. Și pasiunea naivei fete de pescar nu e nici nefirească, nici desuetă; instinctul l-a călăuzit sigur, spre silueta ei ușor evocată, pe care nici vremea n'a îmbătrânit-o. La fel și pitorescul **Furfanțo**, cu toanele lui de chefliu și cu idila care-l paște, ne-a ieșit în cale cu aceeași veche bună dispoziție, ca și d. Mitu dela hotel Patria, ca și sprințara Sisilica, fata lui, pe care Italianul o iubește pătimaș; și tot așa și **Petrică** gospodarul rătăcit între boemi, în viața căruia Ilenuța rămâne o lumină pură, după o noapte cu chef și peripeții.

O anume eleganță și discreție a tratării și a expresiei dau ținută acestor nuvele realiste, în fondul lor; scriitorul imprimă o firească distincție materialului și pana lui când atinge un subiect, îl înnobilează, nu în

înțelesul fals sentimental al cuvântului, ci în acela de stilizare, de curățire de orice trivialitate.

Arta de nuvelist a lui Duiliu Zamfirescu se poate cuprinde în două esențiale însușiri : discreție și nuanță. nimic nu e prea brutal dezvăluit, în sentimentele zugrăvite, iar povestirea lunecă pe nuanțe. De câtă sobră duioșie e înconjurată figura de burlac a lui Conu Dumitrache, în dragostea lui stângace pentru nepotu-său, Iancu, în **Spre Coțești**, cât adevăr uman se zbate in sufletul acestui singuratec, numai o lectură neprevenită ne poate lămuri ; nuvela este una din cele mai caracteristice pentru meșteșugul de nuanțe al scriitorului. Și aici nu mai e vorba de nici o femeie ; e vorba totuși de nevinovăția copilăriei, de farmecul vital al ei, de care proza lui Duiliu Zamfirescu nu e străină, nici în **Viața la țară**, unde un fel de anticipat instinct matern al Sașei ocrotește pe frați și surori. Sentimentul matern și patern, cu poezia lui domestică și afecțiunea lui înduioșetoare, l-au trăit și Coana Diamandula și Dinu Murguleț : ușor deghizat îl simte și holteiul singuratec Dumitrache, deși n'a avut parte de familie și de bucuriile ei.

Cât de bună primire a făcut critica ultimului volum publicat în viață de autor, **O muză**, e în mintea tuturora ; figura de poet și de original îndrăgostit a lui John James, aventurile lui amoroase, siluetele de femei care-i aruncă destinul, sunt dovezi irecuzabile de siguranța la care a ajuns arta de a povesti a lui Duiliu Zamfirescu, de transparența expresiei, de lunecoasa usurință de-a evoca oameni și întâmplări, între ficțiune și amintire ; iar acea grațioasă, romantică și pură aventură de dragoste a lui Della Ròvere, care-și propune să arate unei societăți frivole cam ce-

ar fi „o muză" -- e, în tinereasca ei vibrație, un omagiu adus poetului și poeziei, un epitalam, închinat acestei ideale îmbrățișeri, între bărbat și femeie.

Ce prozator distins, în ciuda timpului și a prefacerilor literare, de după junimism, a rămas și va rămâne Duiliu Zamfirescu; e însuși blazonul lui de argint, sub care îl vor recunoaște de aici înainte urmașii!

Romantismul românesc

In 1948, vom sărbători centenarul revoluției, care ne-a pus în contact cu spiritul și instituțiile moderne ale Occidentului; acest fenomen este el însuși încoronarea unor succesive strădanii, care-și găsesc expresia culminantă în anul 1848.

Dacă, în domeniul politic și social, revoluția este fixată printr'o dată istorică, nu tot așa de precizată este și cealaltă, în literatură; contactul cu Apusul literar s'a făcut mai întâi printr'o serie de „clasici întârziați", la care influența franceză, italiană și chiar grecească se amestecă, într'o orientare destul de hibridă și de calitate îndoelnică.

Infiltrația romantismului se semnalează, e drept, încă dela începutul veacului al XIX-lea; generația dela 1830, în fruntea căreia stau Heliade, Cârlova și Grigore Alexandrescu, luase act de romantism, ca de o mișcare a sensibilității moderne, de care și ea era animată; oricât, în perspectiva timpului, Heliade apare ca un eclectic, oscilând între clasicism și romantism, iar Alexandrescu se va fixat ca un clasic, prin însăși structura lui firească și prin realizările lui poetice — infiltrațiile romantice există și la acești precursori.

Dar istoria literaturii noastre moderne cunoaște un spirit compact de romantism generația politică dela 1848 se acoperă și cu generația literară a vremii; până la junimism, exact până la afirmarea geniului adolescent Eminescu, cu **Venere și Madonă, Mortua**

est şi **Epigonii,** romantismul de izvor franco-englez a dat o nouă faţă literaturii noastre moderne.

Evident, că romantismul nostru nu are un caracter de revoluţie estetică, în sensul romantismului francez; el nu luptă în contra unei tiranii clasice si a unui academism osificat; mai curând, are caracterul unei descoperiri integrale de mentalitate, al unei puneri la nivel cu literatura europeană a timpului şi al unei ieşiri dintr'o inerţie orientală.

Entuziasmul pentru literatura populară, al lui Alecu Russo şi Alecsandri, este şi el un act de romantism, o deshumare, din anonimat, a unei producţii romantice, a poporului, exprimat prin doine şi balade; tonul elegiac al doinelor indică o suferinţă seculară, iar eroismul cântecelor bătrâneşti sugeră dimensiunea suprafirească a eposului. Nu mai vorbim de câte infiltraţii cărturăreşti, din Lamartine, Hugo şi Byron, întâlnim la literaţii din generaţia 1848.

Cu Eminescu, sinteză a romantismului european, într'o creaţie majoră, procesul de naştere şi afirmare al literaturii noastre moderne se desăvârşeşte şi putem vorbi de romantism ca de o mişcare autohtonă, în perspectiva vremii; faptul de-a fi asimilat şi de-a fi modelat, după împrejurările, temperamentele şi talentele locale, o revoluţie literară atât de covârşitoare este esenţial. In preajma centenarului modernizării vieţii noastre publice, s'ar putea pune şi problema celuilalt centenar, al romantismului românesc.

Judecând după analogie cu Franţa, dificultatea fixării unui moment exploziv, cu caracter de manifest, al romantismului nostru, ne întâmpină tot timpul; n'am asistat si la noi la o „bătălie romantică", dar am asistat, în schimb la o bătălie a moder-

nizării vieţii publice şi culturale, care-şi trage originile încă dela naiva, dar patetica **Insemnare** a călătoriei lui Dinicu Golescu, în Apus.

Francezii au fixat naşterea romantismului în **Prefaţa** dramei **Cromwell** a lui Hugo; nu vom găsi un document asemănător, între 1830 şi 1848 şi, nici mai târziu, în literatura noastră, care să dateze revoluţia romantică; şi atunci, ne-am putea îngădui o sugestie şi o convenţie: să identificăm centenarul romantismului nostru cu anul 1848, sinteză a unor eforturi colective şi succesive, în ordinea politică, socială şi culturală.

*
* *

Două mari primejdii pândesc pe istoricii literaturii române; cea dintâi este iluzia de-a socoti că, din veacul al XIX-lea, de când literatura noastră se desvoltă sub înrâurirea copleşitoare a Apusului, curentele naţionale reproduc simetric pe cele occidentale; cea de-a doua este tendinţa de-a izola cursul istoriei noastre literare, la un instinct obscur al autohtoniei, considerând toate influenţele din afară, tot atâtea încercări de a-l anula sau numai umbri; ambele înclinări traduc respectiv şi două poziţii critice, cunoscute sub denumirea de modernism şi tradiţionalism.

Când un critic militant, în cuprinsul uneia din aceste două formule, va scrie şi istoria literaturii noastre, totale sau parţiale, se va lăsa antrenat de directiva lui teoretică, transformându-se, rând pe rând, într'un apologet sau un detractor, al valorilor literare, ce cad în lotul agreat sau în cel inamic. Ceea ce s'a întâmplat, în proporţii diferite, atât cu E. Lovinescu cât şi cu N. Iorga, ca istorici ai literaturii noastre contemporane.

Dar această aplecare, firească, până la un punct, la criticii partizani, când devin şi istorici ai fenomenelor artistice la care au participat, se poate întâlni şi în prezentarea unui trecut mai îndepărtat ; fireşte, nu dintr'un spirit partizan şi teoretic, cât din aplicarea, cu orice preţ, a simetriilor istorico-literare, ca un criteriu absolut. Din confruntarea caracterelor romantismului francez, văzut ca o unitate estetică şi ca o realizare de mari temperamente, cu romantismul nostru, d. Şerban Cioculescu a ajuns la câteva concluzii, ca şi la punerea lor în practică, ce merită o discuţie mai amănunţită.

In **Istoria literaturii române moderne**, I, scrisă în colaborare cu D-nii Vladimir Streinu şi Tudor Vianu — d. Cioculescu se ocupă de **Inceputurile literaturii artistice,** adică de generaţiile noastre de romantici, între Cârlova şi I. Codru Drăguşanu. Inainte de-a prezenta cele patrusprezece figuri, fără circulaţie, între ele, ca o serie de studii portrete şi analize, fiecare valorificată mai mult în sine şi mai puţin în ambianţa epocii (deci într'o operaţie strict critică) — d. Cioculescu face un interesant paralelism între romantismul francez şi romantismul nostru ; fireşte că suntem de acord cu unele discriminări, care se impun din împrejurările locale, ca nişte determinante naturale. Aderăm şi noi la constatarea caracterului militant, politic şi social, al romanticilor autohtoni, în mare parte luptători pentru unire şi pentru preschimbarea moravurilor, ca şi pentru întărirea ideii de naţionalitate ; dacă o afirmaţie ca aceasta : „Renaşterea noastră literară coincide cu redeşteptarea conştiinţei naţionale" — este întru totul justă, ni se par discutabile o sumă de alte afirmaţii categorice dar care duc în concluzie, la negarea însăşi a roman-

tismului autohton. E drept că d. Cioculescu ne previne rezistenţele, subliniind: „Cauzele de neaderenţă morală, în tot decursul dintre anii 1830 şi 1866, la esenţa patetică a romantismului, ar comporta un studiu deosebit", pe care numai enunţându-l, îl înlocueşte cu „unele constatări".

Să luăm în consideraţie aceste constatări, rând pe rând; pe cea mai evidentă am amintit-o, adoptându-i justeţea, fiindcă sublinia caracterul local al romantismului nostru, de infiltraţie apuseană, aderent la un pronunţat spirit militant, în ordinea politico-socială.

Dintr'un instinct de perfectă simetrie cu literatura occidentală, d. Cioculescu caută şi o perfectă traducere a romantismului apusean, în romanticii noştri: „Noi nu am cunoscut, ca alte literaturi vecine, atingerea directă cu problematica romantică. Experienţa interioară a romantismului ne-a rămas streină. Scriitorii noştrii nu au trecut printr'o „criză" morală, de esenţă faustică, demoniacă sau egotistă, ca urmaşii spirituali ai lui Goethe, Byron sau Chateaubriand, din alte ţări".

Şi mai departe: „Inainte de Eminescu, asa dar, produs de altfel tardiv al romantismului german, noi n'am avut un adevărat exemplu de poet romantic, în sensul plenar al cuvântului".

In realitate, toate aceste crize, faustică, demoniacă şi egotistă, există în romantismul nostru, cu intensitate variabilă şi pe o durată mai spaţiată; în fond, romantismul se prelungeşte, la noi, până după sămănătorism, până la apariţia simbolismului, de o infiltraţie tardivă şi supusă unor violente rezistenţe.

Viziunea faustică o identificăm la Eminescu, atitudinea demoniacă la Bolintineanu şi Sihleanu, iar

egotismul coboară şi înalţă, alternativ, lirica lui Macedonsky. Eminescu însuşi nu ni se pare exclusiv un „produs tardiv al romantismului german", opera lui sintetizând însuşi romantismul european, în tot ce are mai esenţial şi deci universal.

E drept că, până la apariţia lui, n'am avut niciun poet romantic comparabil, ca valoare, cu marii romantici apuseni; factorul individual e în puterea hazardului şi nu se pot produce mecanic genii, într'o literatură. Spiritul romantic, în aspectul de sensibilitate lirică, există, în realizări parţiale şi minore, la atâtea trăsături disparate şi dispersate; o istorie literară naţională concepută în spirit de strictă simetrie cu literaturile apusene, riscă să piardă din vedere nuanţele, căutând numai culmile sau analogiile reliefate.

Ca să explice absenţa revoluţiei estetice, dinlăuntrul romantismului nostru, d. Cioculescu constată: „o cultură tânără, ca a noastră, care nu trecuse prin succesive etape raţionaliste, timp de câteva secole, nu-şi putea propune eliberarea de sub tirania normelor silogistice"; observaţia ni se pare întemeiată, dar tot ea poate fi susceptibilă şi de interpretarea contrarie; dacă n'am avut o tradiţie de clasicism, ca literatura franceză, cu atât mai lesne, mai firească, ne apare infiltraţia romantică, la generaţiile dintre 1830—1866; neoperând asupra romanticilor minori, opreliştea clasicistă n'a operat nici asupra unui mare romantic, de esenţa patetică a lui Eminescu; căci, dacă explozia romantismului francez se explică printr'un act revoluţionar faţă de clasicism, explozia eminesciană se explică şi prin lipsa acestei constrângeri şi prin factorul individual, adică genialitatea poetului.

In al treilea rând, explicaţia romantismului emi-

nescian mai poate fi căutată în momentul social, în dialectica revoluţie — reacţiune, în alternanţa dintre ideologia paşoptistă şi ideologia junimistă; fireşte, factorul individual, genialitatea poetului, scapă mecanicei sociale, fiind un joc al hazardului, care şi-a găsit totuşi dubla expresiune, în opera lui, a creaţiei personale şi a atitudinii paseiste.

Metodele generale ale istoriei literare nu sunt identice cu evoluţia particulară a literaturilor; influenţele streine din literatura noastră nu ne pot duce şi la concluzia inevitabilă a simetriilor de valori interne, de desfăşurare în timp şi de echivalenţă a personalităţilor creatoare; romantismul român există, cu caracterele lui, cu lacunele lui, cu mai micii şi mai marii lui exponenţi, cu extinderea lui în timp şi spaţiu şi cu alternantele lui orbite de influenţă. In Eminescu se găsesc toate marile teme, procedee şi intensităţi, ale romantismului european, realizate într'un moment autohton; egotismul violent macedonskian se prelungeşte până la melopeea crepusculară a **Rondelurilor,** pe un spaţiu care depăşeşte momentul plenar al romantismului european, dar poezia sămănătoristă, prin Goga, Iosif şi Coşbuc, este o întrecere, peste Eminescu, la un anume romantism autohton, din izvorul generaţiei dela 1848.

*
* *

Negăsind în bloc şi în identitatea de timp, caracterele romantismului apusean, la romanticii noştri, d. Cioculescu e înclinat să-i conteste însăşi existenţa. Condus de acelaşi sentiment al simetriilor, mai face o serie de constatări, din care desprindem: „despre o doctrină literară, la scriitorii noştri din jurul anului 1830, nu poate fi vorba. Le lipsea acel spirit de gru-

pare în cenacle, unde se frământă manifestele artistice, precum şi tradiţia literară, care asigură continuitatea sau stârneşte reacţiunile înoitoare".

Desigur că nu întâlnim o doctrină literară, la romanticii noştri; ei însă au aspirat, prin toţi porii romantismul, l-au asimilat şi l-au imitat, în felurite variante; dacă n'au avut spiritul de cenaclu, ca o consecinţă a lipsei de doctrină, au avut în schimb un admirabil spirit de echipă, care s'a manifestat la **Dacia literară**, la **Propăşirea**, la **România literară** etc.; acest spirit de echipă era totuşi organizat în jurul spiritului romantic, care plutea în aer şi în duhul general al vremii. Faptul că programul **Daciei literare** este mai mult cultural decât estetic şi că se mărgineşte „la recomandarea izvoarelor proprii de inspiraţie", tot în direcţia romantică, deşi unilaterală, a evocării trecutului istoric, nu infirmă existenţa romantismului, ca o mişcare generală a sensibilităţii.

Kogălniceanu era un istoric şi un critic şi lacuna generaţiei dela 1848 stă şi în nefericirea de-a nu fi avut un critic de prestigiu.

Mă întreb însă dacă Maiorescu, critic de necontestată autoritate, venind după Heliade, Kogălniceanu şi Russo, a avut o doctrină estetică în sensul cerut de d. Cioculescu, militând exclusiv pentru formula clasică sau romantică; conceptele estetice de clasicism şi romantism n'au nici cel puţin o utilizare didactică, în critica lui; în studiul teoretic şi practic despre **Poezia română** citează romantici şi clasici, la un loc, preocupat să scoată în evidenţă numai ideea de frumos şi să valorifice opera literară; de altfel, Maiorescu nu reacţionează în contra romantismului paşoptist, în critica lui culturală, ci în contra lipsei de criterii şi a non-valorilor din literatura timpului. Do-

vadă că, la **Convorbiri literare**, au stat alături şi-au fost apreciaţi, Eminescu, Creangă, Caragiale şi Slavici, a căror doctrină estetică, întrupată concret în opere, nu venea dela Maiorescu, ci din structura şi cultura fiecăruia. Nici **Junimea** nu va fi un cenaclu de strictă doctrină literară, promovând o estetică exclusivistă ; norocul grupării este de-a fi fost patronată de un critic, aşa cum generaţiile dintre 1830—1866 nu l-au avut, de un gust, o cultură şi o orientare superioară, unite cu pasiunea pentru creaţia de artă.

*
* *

Asimilat şi adaptat împrejurărilor autohtone, redus la scara temperamentală şi de expresie a talentelor naţionale, romantismul european ne-a descoperit sensibilitatea modernă şi ne-a valorificat atâtea virtualităţi, trezite dintr'o îndelungată somnolenţă literară; fenomenul a avut repercursiuni prelungite în timp, peste limitele lui originare, dovedindu-şi fecunditatea, nu în simetrii istorico-literare, ci în etape, în structuri individuale şi în intercesiuni, care fac din evoluţia istoriei noastre literare un peisagiu cu jocuri proprii, cu nuanţe dobândite din aerul şi pământul autohton.

Apropiatul centenar al revoluţiei dela 1848 va trebui să pună în discuţie, să reactualizeze prin studii şi valorificări, prin discriminări şi analogii, prin durată şi efecte şi centenarul romantismului românesc, pe care o convenţie justificată îl poate fixa în momentul istoric al trecerii statului nostru printre statele moderne, ca aspiraţii, cultură şi sensibilitate.

Notă la estetica argheziană

Impresia că poezia argheziană este rezultatul unei mari, nesecate invenţii verbale au răspândit-o, deopotrivă, admiratorii şi detractorii scriitorului.

Atitudinea celor din urmă se explică mai simplu: răsturnând obişnuinţe de prozodie şi limbaj, d. Tudor Arghezi era firesc să displacă, dela început până la sfârşit, conformiştilor. Revoluţia sa lexicală aducea cu sine şi o revoluţie în simţire, după un mare şi unanim recunoscut poet, ca Eminescu. Detractorii, în mod paradoxal, şi-au dat seama de această dublă răsturnare şi reacţiunea lor a fost consecventă; au respins opera argheziană, cum se spune didactic, în fond şi formă. Ca fond au socotit-o ori pornografică, ori anarhică, iar ca formă expresia cea mai strivitoare a dezmăţului verbal Judecata lor negativă era şi semnul cel mai sigur că ne aflăm în faţa unui caracter deplin, care a inovat în sensibilitate şi limbaj. Legile psihologiei literare colective şi oficiale sunt neschimbate; aceeaşi primire a avut-o şi Eminescu la vremea lui; detractori ca Anonimul din Blaj (canonicul Grama), ca Aron Denusuşianu şi în parte Anghel Demetrescu, în ton diferit şi cu argumente variabile după formaţia fiecăruia, au făcut un proces paralel poeziei eminesciene. Tustrei au contestat conţinutul liricei lui Eminescu şi i-au deplorat inovaţiile de expresie, fiindcă au fost clătinaţi din obişnuinţele lor retorice şi şcoşi din orizontul lor poetic.

Nu e nevoie să reactualizăm acum şi aci procesul anti-eminescianilor din veacul trecut; dacă l-am amintit, e ca să stabilim că legea rezistenţei oficiale, în critică, e imuabilă şi că, ori de câte ori apare un poet cu un nou mesaj, el trebue să fie respins în structura şi expresia lui originală.

Nu vom relua, din acelaşi motiv, nici procesul de o anume critică mult prea conformistă, liricii argheziene, în timpul nostru.

Ceea ce este mai ciudat, e fenomenul celălalt, al preţuitorilor, care s'au hotărît să socotească poezia d-lui Arghezi drept expresia unui „geniu verbal", cu o exclusivitate sau în cea mai mare măsură. Şi aci va trebui să procedăm oarecum documentar, ca să aflăm originele acestei judecăţi unilaterale ale unei părţi din critica pozitivă, a operei argheziene.

Orice creator aparţine unei epoci de formaţie şi deci unei ambianţe, unui moment istoric, de care cu greu se poate el însuşi despărţi şi de care şi mai greu îl despart glosatorii lui contemporani.

Se ştie (şi d. Şerban Cioculescu a arătat cel dintâi), că începuturile premature ale d-lui Arghezi s'au desprins din macedonskism şi dintr'o anume perioadă a spiritului mobil care a fost poetul **Nopţilor** noastre. Macedonski a fost un liric care s'a căutat şi care s'a format. Evoluţia poeziei lui însumează un adevărat istoric al poeziei veacului trecut; a pornit dela Heliade, Bolintineanu, Alexandri, Depărăţeanu şi Mihail Zamfirescu, în naivele lui stihuri din **Prima verba,** a trecut prin romantismul francez, adică prin byronismul adaptat de Alfred de Musset, a poposit în parnasianism şi a terminat prin a cocheta cu o anume aripă a simbolului.

Debutul d-lui Arghezi (la vârsta de 16 ani) în revista **Liga Ortodoxă** a lui Macedonski, l-a găsit pe poetul **Florilor sacre** într'un moment când pontifia, din mijlocul cenaclului, în jurul formulei instrumentaliste; din aplicaţiile acestea, tânărul de atunci s'a ales cu preocuparea unei obsedante „estetici verbale" pe care, la rândul lui, a teorizat-o în diferite variante şi în timpuri destul de spaţiate.

Sunt îndeajuns de cunoscute textele de „artă poetică" ale d-lui Tudor Arghezi; formulate în mici confesiuni publice, în proză, sau în unele poeme ce deschid culegerile sale de versuri, mai toate concordă în spiritul aceleiaşi „estetici verbale", pornită dintr'un izvor local, din teoriile lui Macedonski şi vădind o clară repercursiune a unor anume preocupări ale poeţilor simbolişti francezi.

In prezentarea volumului **Hore (Viaţa Românească,** Mai 1939) — d. Vladimir Streinu ne-a făcut serviciul să strângă laolaltă aceste dealtfel puţine texte, apropiindu-le şi de originea lor macedonskiană şi de cea franceză, din care îşi trag substanţa.

Este neîndoios că poetul **Cuvintelor potrivite** a folosit lecţia „esteticii verbale" a lui Macedonski şi a simbolismului francez, dacă ne raportăm la epoca sa de formaţie şi că niciodată n'a încetat să socotească arta lirică drept o inovaţie în expresie, în ce priveşte latura formală a poeziei. Dacă d. Arghezi n'a căzut în extravaganţele instrumentalismului, de care de altfel s'a scuturat repede, faptul se explică şi prin personalitatea sa poetică, cu mult de-asupra celei macedonskiene, dar şi prin structura sa de poet religios, prin intuiţiile sale lirice, atât de opuse cântăreţului **Nopţii de Mai.**

Nu spunem că d. Arghezi şi-ar fi modificat cum-

va concepţia sa de „estetică verbală”, păstrată până la ultimul volum; dar paralel cu această concepţie, i-am spune formală, despre poezie, a afirma şi o concepţie mistică a creaţiei literare, mai înainte de unele formulări din **Ce-ai cu mine, vântule?** şi din **Hore.**

Mistica verbală argheziană îşi are origini mai depărtate decât teoriile instrumentaliste macedonskiene şi decât sugestiile primite din simbolismul francez; să nu uităm niciodată că poetul are o formaţie religioasă şi că Biblia este permanentul său izvor de inspiraţie, oricâte abateri ar manifesta, uneori, dela această matcă. Cultura beletristică a d-lui Arghezi s'a grefat pe structura sa de călugăr. Şi dacă există texte neîndoelnice, care să confirme concepţia unei „estetici verbale” de origine poetică, vom afla altele care să ne pună în contact cu „mistica verbală” a profeţilor. Chiar în latura aceasta, problema este cu mult mai complicată decât ar părea la prima vedere. Conştiinţa estetică şi conştiinţa mistică a scriitorului au mers mână 'n mână, înainte de cele mai caracterizate opere ale maturităţii sale, de poet creştin. Muzicalitatea exterioară a poeziei macedonskiene n'a putut să-i modifice structura parnasiană. D. Tudor Arghezi nu e un poet muzical; lirica sa e plastică interioară, **viziune,** tradusă în plasticitatea figurativă a expresiei. Tipul său poetic face parte din „familia de spirite” a lui Victor Hugo şi a lui Rimbaud. Instinctul de meşteşugar al cuvântului, oricât ar fi format la „estetica verbală” simbolistă, depăşeşte mistica verbală a poeziei moderniste, aşa cum o cunoaştem prin instrumentalişti sau prin Mallarmé. Nicăeri d. Arghezi nu şi-a strangulat inspiraţia, nu şi-a mutilat viziunea lirică, de dragul de-a

inventa un limbaj exclusiv al poeziei, cum a sfârşit mucenicul celui mai sublim şi absurd vis, care a fost autorul lui, **Un Coup de Dés**. Intre preţioasele mărturii argheziene, sunt unele pe care critica le-a ocolit sau le-a ignorat; mai stinghere decât cele privitoare la „arta poetică" divulgată atât de clar, ele sunt nu mai puţin semnificative. Astfel, într'o convorbire cu d. F. Aderca — d. Arghezi afirma: Suntem contemporani cu Homer, cu Moisi, cu E-vanghelistul Ioan şi cu Anton Pann, cântăreţul dela biserica Olari".

Dintr'odată suntem scoşi din teoria „esteticii verbale", de izvor simbolist, şi suntem puşi pe un alt plan de discuţie; arta este contemporană prin structurile înrudite ale creatorilor, dincolo de timpul istoric; poţi fi poet român, trăind în vremea noastră, de iuţi prefaceri formale ale lirismului, şi totuşi să te simţi contemporan în spirit cu Moisi şi Evanghelistul Ioan. D. Arghezi n'a făcut prea mult caz, niciodată, în public, de preferinţele sale literare; mai mult chiar, n'a făcut caz de neliniştile sale din tinereţe, când s'a închis în chilie, ca să mediteze asupra lumii şi a lui Dumnezeu. Prin activitatea sa de pamfletar, atât de răspândită şi apreciată, prin violenţa satirică a **Icoanelor de lemn,** în care a evocat aspectul sumbru, infernal, al călugăriei, a dat impresia mai curând a unui inconformist decât a unui chinuit. Numai ciclul **Psalmilor** ne-a pus în faţă pe căutătorul arzător, sfârşit de îndoieli şi obsedat de chipul Tatălui ceresc. Iar profetismul din **Testament** este vizibil mai mult în ton şi expresie, decât în spirit; orgoliul poetului de-a fi schimbat

Sapa 'n condei şi brazda 'n călimară

e mai puternic decât oricare altă stare de conştiinţă, iar mândria lui de-a fi

...ivit cuvinte potrivite

din graiul rudimentar al străbunilor, robi ai muncii pământului, este mai presus de orice altă consideraţie.

Dacă „arta poetică" din **Testament** nu depăşeşte orgoliul romantic al creatorului, care-a scos din forţa latentă a strămoşilor anonimi o energie spirituală, şi dacă nu defineşte altceva decât „estetica verbală" manifestată în conştientele „cuvinte potrivite" — în poema liminară a volumului **Flori de mucigai**, poetul sugeră în mod negativ măcar, putinţa unei inspiraţii mistice, dincolo de meşteşugul scriitoricesc.

Ne avertizează deci că aceste poeme le-a

...scris cu unghia pe tencuială,
Pe un perete de firidă goală,
Pe întuneric, în singurătate,
Cu puterile neajutate
Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul
Care au lucrat împrejurul
Lui Luca, lui Marcu şi lui Ioan.

Dar mai departe ne spune:

Când mi s'a tocit unghia îngerească
Am lăsat-o să crească

Şi nu a mai crescut —
Sau nu o mai am cunoscut.

iar atunci

...m'am silit să scriu cu unghiile dela mâna stângă.

Apariţia figurată în „unghia îngerească" — este semnul sigur că poetul asociază la „estetica verbală" cunoscută şi un duh inspirat, un har mai presus de îndemânarea tehnică a scrisului.

In iniţialul **Cuvânt** dela **Stihuri de seară**, ideea de inspiraţie, superioară meşteşugului de „cuvinte potrivite", se accentuează şi mai mult:

Farmece aş fi vrut să fac
Şi printr'o ureche de ac
Să strecor pe un fir de aţă
Micşorată, subţiată şi nepipăită viaţă
Până 'n mâna, cititorule, a dumitale.

Măcar câteva crâmpeie
Măcar o ţandără de curbee,
Măcar niţică scamă de zare,
Niţică nevinovăţie, niţică depărtare.

Aş fi vrut să culeg drojdii de rouă,
Intr'o cărticică nouă,
Parfumul umbrei şi cenuşa lui.
Nimicul nepipăit să-l caut vrui,
Acela care tresare
Şi nu ştii de unde şi cum.

Am răcolit pulberi de fum.

Preocuparea de meşteşugul scrisului, obsesia „esteticii verbale” apare din ce în ce mai atenuată în poetica argheziană; poetul conjură cu „farmece” inspiraţia şi tinde să cuprindă inefabilul creaţiei dumnezeeşti şi să-l transmită cititorului, alergând după „parfumul umbrei” şi după „nimicul nepipăit”.

Ca să rămânem la culegerile de versuri ale d-lui Arghezi, să completăm concepţia mistică a inspiraţei cu cele câteva indicaţii din **Hore.**

Voind să preamărească pe Dumnezeu şi creaţia lui, se ’ndeamnă umilit:

Sculele mele cântate
Pune-le ’n vatră pe foc.
Vreau un singur pai în loc
De unelte ’ncrucişate.

Poetul bucolic n’a renunţat totuşi la „estetica verbală”; cine a citit **Hore** a recunoscut dintr’o dată expresia argheziană şi în simplitatea făcută a versului şi imaginii a reîntâlnit pe alcătuitorul de „cuvinte potrivite”; după cum în **Psalmi,** misticul era prezent, dincolo de arta formală, tot aşa în prosternarea faţă de Dumnezeu, pe care-l vede pretutindeni în natură, este şi în **Hore**; deşi i se adresează sfios:

Voie dă-mi să spânzur graiul
Şi să-ţi mulţumesc cu naiul

cântecul lui este la fel de artistic modulat, ca şi în poemele în care părea preocupat numai de „estetica verbală”.

Lirica argheziană este un univers moral destul de complicat şi, sub vorba de foc suavă care acoperă intuiţiile ei poetice, se desenează o structură de un mare dramatism interior şi se zbate un spirit religios, de accente profetice sau de preamăriri de psalmist.

*
* *

Printre cei dintâi, d. M. Ralea a făcut observaţia asupra valorii de invenţie verbală a poeziei argheziene, la apariţia **Cuvintelor potrivite**; articolul său, cules în volumul **Perspective**, insistă astfel asupra creaţiei verbale a poetului:

„Nu găsesc în contemporani aproape nimic din structura sa sufletească, din ideiile, senzaţiile, felul de a vedea viaţa, din gustul său. Influenţa sa e covârşitoare însă în ce priveşte forma. Ascendentul său e de natură tehnică. D. Tudor Arghezi a produs o revelaţie în arta scrisului contemporan şi în proză şi în versuri.

Dacă aş fi bine înţeles, aş spune că importanţa (sa) covârşitoare e de **natură filologică** (sublinierea autorului). Altfel se scria de d-sa şi altfel se scrie astăzi".

Observaţia a făcut ocol în publicistica noastră critică şi a fost exploatată în felurite sensuri; d. M. Ralea constată, cum se vede, şi o „structura sufletescă" a poetului, fără s'o determine însă prea precis, sau o aproximează în „monahismul său aşa de autohton", cu intenţia clar vădită de a o integra în conceptul „specificului naţional", pentru a-i găsi aderenţele „cu pământul acesta lucrat de istoria noastră".

Constatarea e destul de ingenioasă, dar zvârlită aşa, spre sfârşitul articolului, pare mai mult un

pretext de a dogmatiza decât strădania de-a zugrăvi structura spirituală a poetului, pe care-l socoate „cel mai mare poet al nostru dela Eminescu încoace”.

Intr'o subtilă cercetare a infiltrațiilor baudelairiene în **Cuvinte potrivite**, d. Vladimir Streinu reduce structura poetului nostru la structura poetului francez, stabilind că primul ar fi numai un „inovator verbal”, iar ultimul un „inovator în substanță”. Configurarea de „geniu verbal” a d-lui Tudor Arghezi abia de-aci pornește, dându-se expresiei înțelesul de poet de a doua zonă, în dependență structurală, într'un fel de prelungire spirituală a lui Baudelaire. Nu ne vom opri la o dezbatere prea lungă, prea abătută dela scopul principal al gloselor noastre, care vor să fixeze mai de-aproape spiritul esteticei argheziene, valabil și sub aspectul „esteticii verbale” și al concepției mistice a inspirației. Vom remarca numai că din constatarea d-lui Vladimir Streinu a pornit, extinzându-se la ultimele consecințe, atitudinea negativă a d-lui Eugen Ionescu, care-a voit să reducă lirica argheziană la virtuozitate retorică și la anecdotism pitoresc, ca și atitudinea d-lui N. Davidescu, care a dedus din „estetica verbală” a poetului, văzută ca o artă senzorială a cuvântului, caracterul de creație „minoră” al întregii opere argheziene.

Să ne întoarcem la obiectul notelor noastre și să vedem cum „estetica verbală” e dublată și în alte texte, de concepția inspirației ca har, identificând pe poet nu numai cu un abil meșteșugar de „cuvinte potrivite”, ci cu însăși esenta mistică a creatorului.

In **Cartea cu jucării**, unde d. Tudor Arghezi folosește mitul liric și parabola, aflăm exprimată și

concepția inspirației ca har, coborît tainic asupra poetului:

„Noaptea trecută a fost gălăgie de glasuri în bătătura noastră, uncheșii Domnului neputând să judece la fel veghea unui cântăreț, găsit cu lampa aprinsă. Acesta își scrie noaptea, **cu urechea la cele negrăite, stihurile** cântate în auzul luminii. **Proorocul pământurilor înflorite a hotărît că el se roagă,** pe când preoții tărâmurilor sterpe au socotit că blestemă; și s'au uitat și unii și alții cu nasurile turtite, prin geamul lui, ca să-și facă părerea cea mai adevărată, văzându-l cu ochii lor — și tot nu s'au înțeles. El sta răzimat în cot, **așteptând ca un nerod,să-i ia cineva, nezărit, mâna și să scrie cu mâna lui** — și scria o bucată de vreme și se oprea, și iar aștepta, **părând că vorbește cuiva și că aude vocea aceluia numai el.** Și proorocii s'au gâlcevit în mai multe limbi la fereastră, ca niște cărturari pământeni, care țin silit știința și închipuirea în grădina lor îngrămădită, ca mărarul și ca leușteanul, până ce s'a putut apropia de perdeaua cântărețului un Evanghelist, **obicinuit să scrie cu vorbe șoptite.**

— Uitați-vă mai bine, zise Ion, Luca, Marcu sau Matei. Pe scaunul de lângă sobă stă cineva cu obrazul de aur, cu ochii de zmarald și ametist și mâna lui, așezată pe un genunchi, e însângerată. L-ați văzut?

Intr'adevăr, cântărețul asculta la piciorul muntelui, în cătuna și în bordeiul lui, de Omul de Aur, în vreme ce adormeau și licuricii. In noaptea aceea el venise singur **din bolta bolților** înaintea profeților lui..."

(Omul de aur)

Misteriosul ,,Om de Aur" pe care-l văd evangheliştii figurează pe Fiu, ca unul ce face parte din treimea inspiratoare, sub vraja căreia poetul îşi exercită harul lui creator. Iisus îl ajută „să scrie cu vorbe şoptite", aşa cum i-a ajutat şi pe cei patru Apostoli să scrie Noul Testament.

O astfel de concepţie mistică a inspiraţiei se deosebeşte de cunoscuta concepţie romantică, mergând spre izvorul biblic; ea face din actul poetic un dicteu al duhului sfânt; iar ideea despre care creaţia literară, văzută ca un meşteşug de „cuvinte potrivite" — nu contrazice întru nimic perspectiva mistică a inspiraţiei, căci se completează într'un fel de identitate a Poetului cu Dumnezeu, creatorul lumii.

D. Arghezi a împăcat singur ambele moduri ale creaţiei, văzută ca un meşteşug şi ca instinct nevinovat, în chiar faptele creatoare ale Tatălui. Intr'o poemă din **Cartea cu jucării,** ni se evocă imaginea lui Dumnezeu creatorul, asemenea unui industrios meşter:

Dar Dumnezeu s'a pus
Să lucreze colo, sus
A luat o foarfecă odată
Şi hârtie neliniată.
A luat un ghem de sfoară
Şi i-a dat drumul afară,
Din cer în mare,
Şi scoase soarele cât o căldare.
A luat clei şi pap
Şi a făcut un crap.
Şi pe lângă clei
A luat o pungă cu scântei.
Şi făcu şi luna

Şi stelele, una şi una.
Căci uitasem, pasă-mi-te,
Nişte foarfeci ruginite
Şi nişte materiale,
Nişte mucavale,
Nişte cocă, nişte glomotoace,
Nişte prafuri, cu care Sfinţia Sa
n'avusese ce face.
Şi cam fără ca să vrea
Făcu omul după stea,
Făcu struguri pentru om,
Şi aşa, pom lângă pom,
Flori cu flori şi ape 'n ape
Totul gata fu aproape.
Dumnezeu făcu, Vasile,
Lumea toată 'n şase zile.
Şi după trei săptămâni
Se frecă pe mâini,
Mulţumit
Că a isprăvit.

(Facerea lumii)

Altădată, în volumul **Hore**, reluând tema creaţiunii divine, o prezintă sub faţa cealaltă, a creaţiei joc, născută dintr'un instinct sigur şi profund:

A vrut Dumnzeu să scrie
Şi nici nu era hârtie.
N'avea nici un fel de scule
Şi nici litere destule.
Mergea scrisul foarte 'ncet.

N'aş vrea nici atât să-l supăr
Cât piperul de enupăr,

Dar o să vă spui ceva:
Nici carte nu prea ştia.
Orişice învăţăcel
Ştie mult mai mult ca el;

El, care făcuse toate,
Nu avea certificate.
Câtu-i Dumnezeu de mare
N'avea trei clase primare.
La citit se 'mpedică,
Nu ştie-aritmetică.

Ştie atât: numai să facă.
Ia o leacă, pune-o leacă.
Face oameni şi lumină
Din puţin scuipat cu tină
Şi ditnr'un aluat mai lung
Scoate luna ca din strung.

(A. B. C.)

Nu vedem contradicţie între concepţia paralelă de **poeta faber** şi poet inspirat de duhul sfânt şi Dumnezeu meşter năzdrăvan, creator al lumii, şi Dumenezu creatorul suprem instinctiv. Lucrarea poetică are în estetica argheziană două studii distincte; una aparţine inspiratorului, duh revărsat din duhul divin, şi alta meşteşugarului care prin strădania „cuvintelor potrivite" îşi modelează inspiraţia, aşa cum şi Dumnezeu, în virtutea puterii lui creatoare, şi-a modelat universul cu unelte ca şi omeneşti, în cele şase zile ale facerii.

Identitatea Dumnezeu meşteşugar şi creator şi Poet meşteşugar şi creator se 'mpleteşte în **Ce-ai cu**

mine vântule? — unde găsim în numeroase fragmente şi poeme întregi alteranaţia acesta, care pe plan literar se traduce în concepţia „esteticii verbale" şi a esteticii mistice, deopotrivă valabile, în mentalitatea argheziană. De altfel, cine-şi dă seama de formaţia şi conformaţia religioasă a structurii poetului, în tot cuprinsul operei lui de vers şi proză, nu se poate să nu accepte şi concepţiile asociate ale creaţiei meşteşug şi creaţiei inspiraţie. Teoriile simbolismului s'au grefat pe stratul originar al monahului, care l-a căutat pe Dumnezeu în singurătate şi în viaţă, după cum îl caută, îl simte şi-l trăeşte în actul creator poetic, semn el însuși al misterioasei puteri a Creaţiunii.

Dacă izvoarele literare ale „esteticii verbale" sunt uşor de aflat, să nu uităm că izvorul Cuvântului mistic e în Biblie că însăși estetica laică argheziană se aureolează în înţelesul ascuns din versetul evanghelistului Ioan:

„La început era Cuvântul şi Cuvântul era la Dumnezeu şi Dumnezeu era Cuvântul".

Şi d. Tudor Arghezi s'a mărturisit, cum ştim, contemporan în spirit cu Evanghelistul.

In marginea unei ediţii definitive

Există o problemă a circulaţiei scriitorilor români; şi nu e vorba să mergem prea departe în trecut, ca să ne plângem de lipsa ediţiilor pentru cei mai mulţi din ei. E de-ajuns să coborîm câteva decenii pe cursul vremii şi să constatăm atâtea regretabile şi, de sigur, reprobabile lacune. Unde se mai pot găsi astăzi versurile unui Anghel, unde până mai eri poemele lui Macedonski sau ale lui St. O. Iosif? Eflorescenţa literaturii postbelice a copleşit pe scriitorii generaţiilor imediat înaintaşe, i-a trecut în umbră momentană sau în uitare totală. Insăşi critica la zi, aglomerată de nume şi cărţi noi, rareori a avut răgazul să-şi mai întoarcă privirile înapoi, să mai poposească în preajma unei reeditări şi să judece în lumina unor impresii proaspete, pe toţi aceia care au cunoscut cândva gloria şi sufragiile timpului.

Nu suntem dintre aceia care să svârlim piatra în capul criticii sau s'o aflăm lipsă la apel; dacă literatura a înflorit, în toate sectoarele, după război, şi critica s'a dovedit nu mai puţin activă, vigilentă şi mereu alimentată de condeie harnice şi pricepute. Explicaţia trebue căutată în altă parte; critica n'a 'ncetat, multă vreme, să fie ea însuşi militantă; războindu-se aprig în jurul directivelor contradictorii, şi-a disputat scriitorii nou apăruţi, cu înverşunare, cu exclusivism şi cu un fel de simţ al paternităţii, care astăzi ne face să zâmbim; spiritul

cenacular, oricâte avantaje ar avea, îşi are riscurile lui şi niciodată critica beligerantă n'a putut să reziste exceselor, fie pozitive fie negative. O critică neutrală nu înseamnă totuşi o critică impasibilă (ar fi însăşi anularea ei), ci înseamnă o critică mai generoasă, mai suplă şi mai sigură pe poziţia ei. Dar se pare că momentul militant al criticii s'a sfârşit şi că toate forţele care-o compun astăzi nu mai practică exclusivismul şi nu mai îmbrăţişează sectoare izolate ale literaturii. Dovadă că mai toţi criticii vremii şi-au îndreptat atenţia şi spre clasici, simultan cu preocupările datorite actualităţii; monografii ample sau studii concise, ediţii definitive, întocmite cu scrupuloasă migală, judecăţi reîmprospătate la izvor şi reactualizate — îşi fac loc, zi de zi, cu râvnă şi competenţă susţinută. Câmpul criticii s'a lărgit, orizonturile s'au limpezit, trecutul şi prezentul s'au legat, într'o circulaţie de bunuri artistice mai vie ca oricând. Dacă deseori munca aceasta a dublat disciplinele, transformând pe critici în istorici literari şi în editori de texte, nu trebue să vedem aici şi o derogare dela funcţia esenţială a criticii, care şi-ar fi părăsit drumul principal, pentru căi lăturalnice? Intrebare firească, de sigur, şi căreia îi vom răspunde într'un fel poate nu departe de adevăr. Forţele unei generaţii sunt limitate; ele se reduc la câteva individualităţi recunoscute, capabile să activeze pe o arie mai vastă. Un bun critic presupune un bun cunoscător al istoriei literare şi un spirit familiarizat, în principiu, cu toate disciplinele auxiliare criticii; nu poate fi deci de mirare că, la un moment dat, un critic se coboară la munca mai puţin strălucită de editor de texte sau la erudiţia de amănunt. Este oare de regretat că d. Perpessicius şi-a în-

chinat ani şi strădanii nenumărate, ca să restaureze, într'o ediţie monumentală, textele eminesciane şi să ne ofere cea dintâi ediţie critică, în adevăratul înţeles occidental al cuvântului, a celui mai mare scriitor naţional? Nu văd ce-a pierdut critica sa, prin dublarea capacităţii ei de asimilare, coborînd în zonele aride ale restabilirii de texte şi la reconstituirea istoric-literară, la care o obligă ambianţa operii eminesciane. Şi nu e vorba aici numai de rezultatele imediate ale investigaţiilor sale, dar şi de toată aceea lungă şi laborioasă preparaţie, în atelierul de lucru al poetului, pe care-l poate urmări în toate ocolurile, în toate revenirile şi izbânzile lui, în vederea tocmai a unei imagini critice cât mai complexe şi mai adâncite. Un critic de vocaţia sa, nu va rămânea, desigur, la aceste preliminarii, oricât de luminoase, de rare ar fi ele, şi se va îndrepta şi spre inima poetului, după ce va fi refăcut itinerariul caznelor lui creatoare. Când cineva se consacră cu pasiune unui singur scriitor, pe o durată mai lungă, după ce străbate toate treptele cercetării, va ajunge şi pe cea mai înaltă, de unde-şi va reface şi drumul parcurs în spirit, printre atâtea materiale. La acelaşi rezultat, cu toate că fragmentar, din vitregia sorţii, ajunsese şi Paul Zarifopol, în ediţia critică neterminată a lui I. L. Caragiale.

*
* *

Dar să revenim la punctul nostru de plecare, unde era vorba de însăşi problema circulaţiei scriitorilor. Raritatea ediţiilor şi nesiguranţa textelor încep să fie neajunsuri din ce în ce mai înlăturate. Retipăriri integrale sau ample selecţii se succed cu o regularitate impresionantă, iar literaţi mai vechi sau mai

noi reapar, nu în ediţii improvizate, ci în prezentări de texte controlate, revizuite şi însoţite de copioase **Note şi variante.** Aşa cum editurile mercantile reeditau pe clasici, cu amputări nejustificate şi fără avertizare, cu erori de tipar, cu neindicarea isvoarelor folosite, era un sacrilegiu, care trebuia stăvilit. Şi cea mai eficace stavilă a pus-o seria de retipăriri, întreprinse de **Fundaţia Regală pentru literatură şi artă,** în cele trei secţii de **Scriitori români vechi şi moderni,** de **Ediţii definitive** şi de **Scriitori români uitaţi.** Ele vor înlocui, treptat-treptat, toate ediţiile defectuoase în circulaţie şi vor umple toate lacunele, reeditând operele rare sau intruvabile.

D. Şerban Cioculescu, continuatorul ediţiei critice a lui Caragiale, a întocmit o largă antologie din opera lui Iosif, atât de uitat astăzi şi cu atât de puţină circulaţie în public. Excelent tehnician, d. Cioculescu însoţeşte selecţia de **Poezii** cu bogate **Note şi variante,** în care ne dă „indicaţia succesivă a tipăririi lor în una sau mai multe reviste şi apoi a retipăririi lor în volum ori în mai multe volume". Suntem astfel în posesia unor texte sigure şi a tuturor variantelor pe care poetul le-a făcut. Asemenea indicaţii n'au numai valoarea exactităţii, ci aruncă o lumină deosebită asupra a ceea ce critica observase de mult, simplitatea lucrată a expresiei lui St. O. Iosif. D. Cioculescu trage chiar concluzii categorice, în privinţa artei poetice a delicatului cântăreţ al melancoliilor surdinizate, socotindu-l „un artist de structură clasică".

*
* *

Despre locul lui St. O. Iosif în poezia sămătoristă suntem azi luminaţi; între Coşbuc şi Goga, adică

între echilibru şi văpaia temperamentală, Iosif a fost cântăreţul timid al melancoliei melodioase şi al jelaniei de învins. Dar oricât s'ar deosebi unul de altul, aflăm la ei intersecţii de material poetic şi unele preocupări comune, care-i fac să rămâie nedespărţiţi, în evoluţia liricei noastre. Ardeleni câteşi trei, le-a stat la inimă imaginea împrejurărilor de acasă şi nostalgia lor a dat ocol vetrei din care s'au desprins; astfel toţi au cântat peisajul rural, figurile care le-au alinat copilăria şi toţi au hrănit nădejdii asemănătoare, într'un ideal etnic şi politic.

Poezia lui Coşbuc, a lui Goga şi St. O. Iosif are poate un caracter comun şi mai izbitor, astăzi când îi putem privi în perspectiva timpului, în care s'au format şi au scris. Inspiraţia lor se împleteşte atât de des cu inspiraţia populară, folklorul e un izvor de întremare a muzei lor, care, în fond, nu era chinuită de prea complexe şi subtile stări sufleteşti. Fiecare însă şi-l apropie pe căi personale, asimilându-l şi reutilizându-l, după structura talentului respectiv.

Coşbuc e un poet care s'a exprimat excesiv prin simţuri; văzul şi auzul sunt tot atât de ascuţite, ca şi în creaţia anonimă. Fie că a cultivat pastelul, balada sau idila, Coşbuc se regăseşte într'o unitate structurală nedesminţită. Metrica lui savant meşteşugită, scoate nebănuite efecte vizuale şi auditive, din factura strofei, atât de caracteristică, din dispoziţia şi sonoritatea rimelor, din folosinta măestrită a pauzelor. O baladă ca **Nunta Zamfirii**, ne farmecă prin mişcarea ei vie, îngenioasă, nu prin subiect sau prin viziunea de basm a nuntii, proectată într'un timp şi spaţiu nedeterminat. Poezia se află într'un adevărat ritm vital, într'o creştere neîntreruptă a simţului vizual şi auditiv.

De altfel, oriunde Coşbuc a izbutit, în versurile lui, izbânda apare ca o fericită îmbinare de senzaţii ale aceloraşi două simţuri; iar oriunde ele s'au istovit, opera lui este o simplă dexteritate formală, stoarsă de orice energie; de aceea unele accente „revoluţionare" sau patriotice (ca întreg volumul de **Cântece de vitejie)** sunt numai exerciţii de versificare, contaminări din atmosfera ideologică a vremii, fără ecou în sensibilitatea lui. Când el însuşi şi-a dat seama că substanţa i s'a sfârşit, s'a îndreptat spre o asiduă muncă de traducător, folosindu-şi ingeniozitatea tehnică să transpună intuiţii poetice streine, în vers românesc.

Cât este de legată poezia sămănătoristă şi cât s'a hrănit din poezia populară ne putem da seama numai astăzi, când, peste ciclul ei definitiv încheiat, au trecut atâtea experienţe lirice. La Coşbuc, poet savant prin metrică, înfiltraţiile populare sunt evidente în procedeul personificării forţelor naturii, în anume mitologism decorativ şi în toată acea vitalitate lăuntrică, tradusă prin mişcarea aspectelor văzute.

S'ar părea că poezia militantă sau jeluitoare a lui Octavian Goga, are mai puţine aderenţe cu lirica anonimă; destul de vizibile în seria lui de **Cântece,** unele de lume, altele de dor, atât ca factură a strofei, cât şi ca spirit şi imagine, aceleaşi aderenţe sunt totuşi mai tainice. Coşbuc este, fără îndoială, un poet cu mult mai puţine resurse decât Goga; situaţia lui de clasic nu ne mai poate ţine în superstiţia unei valori pe care n'o mai are; trei sferturi din opera lui de versificator ingenios e astăzi moartă, iar el rămâne un remarcabil poet de antologie. Octavian Goga e creator de expresie viguroasă, de limbă personală

(cât de ternă e limba clasicului Coşbuc, pe lângă a lui Goga !) şi un liric de rezonanţă mai adâncă. Unde găsim atunci legătura tainică a liricii lui Goga cu poezia populară ? Ea se află în aleanul obsedant, în jelania de doină, în tânguirea bărbătească care se sbate în poezia cântăreţului ardelean, în acel strigăt necontenit al „pătimirii noastre”.

Nu e astfel de mirare că nici Coşbuc, nici Goga (şi cum ştim, nici Iosif) n'au avut nici o tresărire pentru viaţa orăşenească. Desrădăcinaţi, în acest înţeles, au fost toţi trei, nu numai învinsul Iosif, dar şi echilibratul Coşbuc şi, paradoxal, şi triumfătorul Goga. Sensibilitatea sămănătoristă este rustică, este înrădăcinată adânc în realităţile vieţii ţărăneşti şi în ecourile ancestrale ale poeziei anonime. Astfel, nu teoretizarea specificului naţional putea să nască o pleiadă de poeţi sămănătorişti, ci o realitate mai profundă, o anume simţire revolută, latentă, la atâţia scriitori. Când în fruntea curentului, cu mult mai vechi în originile lui, va trece N. Iorga, nu se va ivi un teoretician, ci un animator, un poet de simţire revolută şi un conducător cu intuiţie etnică. N. Iorga simţea sămănătorist, cum simţeau şi poeţii curentului, fie ei ardeleni, munteni sau moldoveni.

Ceea ce generaţia dela 1848, descoperitoarea entuziastă a folklorului, n'a putut să facă, adică să pue în contact lirica cultă cu cea populară (cum preconiza Alecu Russo şi cum avea iluzia a fi făcut Alexandri pastişând în **Doine** poezia anonimă) a izbutit să realizeze generaţia dela **Sămănătorul.** De aici neînţelegerea firească şi reciprocă între tradiţionalism şi modernism, între specific naţional şi nespecific, şi toată aceea luptă prelungită până în zilele noastre. cu ecouri mai surde sau mai răsunătoare.

Lirica sămănătoristă corespunde, pe distanța ei interioară, nu atât liricei post-eminesciene, cât liricei post-alecsandriene; după cum și critica lui Iorga, pe aceeași distanță, corespunde mai curând criticei lui Kogălniceanu și Alecu Russo și nu criticei post-maioresciane.

De altfel, numai așa se explică și caracterul prea puțin eminescian (oricâte infiltrații de limbă s'ar afla la St. O. Iosif) al liricei sămănătoriste, în reprezentanții ei de frunte. Scăpați de imitația marelui poet, Coșbuc, Goga și Iosif și-au regăsit fibra personală în contact cu poezia populară, s'au refugiat în natură, în zarea satului natal și în copilărie, ca într'un univers poetic închis. Cel mai „inadaptabil" dintre ei, St. O. Iosif, s'a refugiat și în trecut, ca într'o lume de umbre diafane și de tonuri cețoase.



Ediția definitivă întocmită de d. Șerban Cioculescu nu vine să ne răstoarne imagina cunoscută a liricii lui St. O. Iosif; valoarea poeziei lui este fixată, încă dela apariție. Melancolia lui, deși melodioasă, e totuși simplă, cam monotonă și de anume tenuitate; intimismul lui elegiac, nostalgic și valoros, în genere capătă accent în **Cântece**, epilog dramatic al unei dureroase experiențe și încoronare a unei cariere. Oricât s'ar strecura aici reminiscența patetică a eroticii eminesciane, în limbă și imagine, emoția e atât de umană, suferința nudă atât de sinceră, încât suntem cu toții de acord, că St. O. Iosif s'a sustras dela o servitute atât de copleșitoare, cel puțin prin câteva poeme de accent singular, în lirica lui sfioasă și stângace.

Am vrea să nu ne abatem însă din linia acestor

impresii, ţesute în jurul poeziei sămănătoriste, văzută ca o *prelungire a poeziei populare*, şi să scoatem mai întâi în evidenţă toate acele poeme care-l pun şi pe St. O. Iosif în contact cu fibra creaţiei anonime. In preţioasa **Introducere** a d-lui Şerban Cioculescu, găsim acest pasaj foarte semnificativ:

„Fără să manifestăm pretenţia de a impune o judecată ierarhizatoare, vom menţiona valoarea deosebită a baladelor şi a basmelor. Ele stau desigur alături de cele mai bune „Pasteluri" şi „Icoane din Carpaţi" (dintre care cea mai celebră este „Doina").

„Innoind temele baladelor populare şi adăugind dimensiunii eroice, o notă de sănătos umor, poetul şi-a revelat familiaritatea de veche durată cu folklorul şi a dovedit, încă odată, după V. Alecsandri, cât de frumoase sunt textele populare, în prelucrarea unui artist. Precum unitatea „Mioriţei" nu se explică decât prin intervenţia bardului dela Mirceşti, tot aşa şi variantele folkloristice ale lui Iosif sunt superioare modelelor populare".

Dacă mai poate fi vorba de vre-o noutate, în opera lui Iosif, ea se află cu siguranţă în punctul remarcat cu atâta oportunitate de d. Şerban Cioculescu; asupra acestuia vom stărui şi noi mai cu osebire.

La drept vorbind, ca şi Alecsandri, St. O. Iosif n'a fost dotat cu suflul epic; încercarea lui de-a reînvia figura şi faptele lui Ştefan cel Mare, a fost o dovadă sdrobitoare de inaptitudine; ca să salveze ce se *mai* putea salva, din când în când a recurs la ritmica şi limbajul poeziei populare, ocolind dificultatea centrală, prin asemenea virtuozităţi, aci însă, pure virtualităţi.

Ce este surprinzător în motivele baladice populare, prelucrate de St. O. Iosif, este lumina şi sprinteneala

lor, care ne pun aproape în fața unei răsturnări de perspectivă temperamentală ; melancolicul, înfrântul şi deficientul intimist e înlocuit cu poetul de umor voios şi cu amatorul de energie haiducească. Dar să fim atenţi, căci „prelucrarea" de care şi d. Şerban Cioculescu amintea, stă tocmai în timbrul sensibilităţii, care se adaugă motivului popular. Motivul baladic e deseori lirizat, în prelucrările lui Iosif, şi o anume ceață de vis, şi o brumă de nostalgie învăluie sâmburele epic. Dovadă că în **Doina** (poetul singur îşi dă seama că a lirizat balada) care este şi cea mai cunoscută din poemele de izvor popular ale lui Iosif şi cea mai sugestivă, farmecul prelucrării vine din nu ştiu ce fundal de vis, din estomparea contururilor prea precise a peisagiului şi din suprimarea subiectului. Drumul celor trei haiduci, în noapte, e un drum proectat în interior par'că, un drum de vedenii. Mişcarea epică e substituită prin efecte acustice şi virtuozitate ritmică, iar senzaţia de vis în marginea unui motiv de baladă e covârşitoare.

Şi chiar unde umorul este evident, ca de pildă în **Doi voinici**, sugestia se desprinde tot din atmosferă, din aceeaşi lirizare a stării de spaimă a voinicului, care aude în noapte un glas răzleț:

Morţi de spaimă, arşi de soare,
Sboară cal şi luptător.
Puţurile-s otrăvite,
Peste ţarini pustiite
Pasări mari de pradă, cete,
Trec şi ţipă speriete
Şi s'abat departe 'n sbor...
Munţii se scufundă 'n zare,
Drumul nu se mai zăreşte...

Calul, pas cu pas, slăbeşte,
Pas cu pas se poticneşte
Şi tresare.

Iar singurătatea creşte,
Tot mai înspăimântătoare.
Ah, şi 'n liniştea de moarte
Se aude-un glas, pierdut,
Parcă vine de departe...
Cine ar putea să fie
La o vreme aşa târzie?
Poate i s'o fi părut...

Stă, ascultă, vrea să vază...
Calul sforăe... o groază
Fără margini încleştează
Pe voinic...

Nu mai vrea acum să ştie
Nici de drum, nici de nimic...
Aiurit, întoarce calul,
Scapără scântei şi sar
Sub copite..
Peste râpe şi ponoare,
Cal şi călăreţ dispar...
Neagra zare
Ii înghite...
Glasul însă creşte, rar,
Se aude tot mai bine...
Vine...

. . . .

iar când urmează tabloul **pointă**, al ,,bietului creştin" care se vaită că s'au închis toate crâşmele de spaima Turcilor, efectul liric este încheiat.

Fără a subpreţui celelalte prelucrări de caracter mai accentuat baladic, din ciclul denumit de d. Şerban Cioculescu, **Epice**, ne manifestăm preferinţa pentru astfel de motive vădit lirizate, unde sensibilitatea lui St. O. Iosif se adaugă nimbând poema de o subtilă nostalgie.

*
* *

De câtă putere de-a prelucra și cât s'a pătruns St. O. Iosif de efectele sonice ale poeziei populare (ca de altfel şi Coşbuc), stă mărturie și acest fragment descriptiv dintr'o **Toamnă**, în care se sbate, sub cuvinte, însuși sufletul poetului:

Se ntoarce toamna iar, cu aiureli
De vânt pe la fereşti,
Tu suflet plin de griji şi de 'ndoeli
Te 'nfiorezi de trisele-i povești...

El povestește despre moarte foi
Pe care le gonește ca pe-un roi,
Ca pe-un convoi
De fluturi morţi și ţi le-aruncă 'n geamuri,
El strânge crini și roze şi zambile,
El frânge ramuri,
Şi plânge și se tânguește zile
Intregi, și nopţi întregi, necontenit.

Acuma stins şi, parcă ostenit
Abia suspină
Ca plânsul violinei în surdină,

Apoi îşi schimbă fără veste tonul
Şi-uimit l-auzi cum sue
Din nou diapazonul
Şi şueră şi fluera şi vue
Şi vâjâe şi hohotă şi geme
Intr'un amestec înfiorător
De bocet şi de vaet şi blesteme!

. . . .

Dar acest exerciţiu, este o palidă pildă pe lângă transpoziţia din **Cantaracta Lodorei**, după Southey de o rară forţă de expresie şi de mari efecte sonice; încă o dovadă că duiosul St. O. Iosif era stăpân pe un limbaj poetic, care, la nevoe, era în stare să-i contrazică până şi temperamentul.

Ceea ce înseamnă că poezia sămănătoristă n'a fost străină de tainele expresiei artistice mai rafinate; poate că numai registrul sufletesc restrâns a făcut pe toţi poeţii curentului să nu depăşească anume limite, pe care nici Coşbuc, nici Iosif şi nici însuşi Goga nu le-au înfrânt. In asta aflăm şi caracterul lor comun şi anume localism care le dă un aer de rudenie spirituală.

Aforismele lui Lucian Blaga

Apariţia „aforismelor şi însemnărilor" din **Discobolul** m'a făcut ă recitesc, după atâţia ani, reflecţiile din **Pietre pentru templul meu.**

Intr'adevăr, cât farmec au asemenea forme nucleare ale personalităţii unui scriitor şi ce perspective deschid, din focarele lor timide, spre desfăşurarea operei lui ulterioare; pentru critică, schiţa unei individualităţi în devenire este, înr'un fel, tot atât de vie, ca şi însăşi statua ei; ea îi indică, îi presimte şi-i descoperă virtualităţile, realizate mai târziu. Am regăsit, la un loc, pe poet, pe metafizician şi pe filosoful culturii; în laboratorul acesta intim există, cu scule puţine, neperfecţionate, cu fervoarea, îndoielile şi dogmatismul tinereţii, cu toate promisiunile — schema unei opere viitoare.

Din membrele risipite, am reconstituit, în bună parte, fizionomia de astăzi. Filosofia stilului cultural, teoria subconştientului, intuiţia misterului, critica culturii române, în toate sectoarele ei, se găsesc în însemnările tânărului de acum un sfert de veac, ca şi intenţia dârză de a face altceva, de a lua nu numai atitudini scurte, dar categorice, dar şi de a semnaliza o voinţă de creaţie.

Personalitatea unui scriitor se străvede totuşi, în elementele ei rituale, în cele dintâi încercări, la care nimeni nu se mai întoarce, când începe a i se împlini fizionomia matură; numai critica ştie că o individualitate umană are o creştere organică, în domeniul

spiritului, ca şi în cel biologic; astfel ea poate gusta farmecul incipient şi descoperi nucleul din care se va desvolta un creator, maturizându-se.

Fragmentele meditative din **Pietre pentru templul meu,** au apărut simultan cu **Poemele luminii;** poetul idealist, de izvor novalisian, păşea alături cu gânditorul, de aceeaşi esenţă. De atunci şi poetul şi gânditorul s'au desfăşurat pe două căi paralele, nu fără să se întâlnească deseori, dar şi cu puteri creatoare care se echilibrează.

In filosofie, astăzi Lucian Blaga a ajuns la sistem şi chiar la aplicaţiile lui, în diferite ramuri de ştiinţe şi discipline specializate, pe care le priveşte sub egal unghi de vedere; n'aş putea spune că evoluţia organică a cugetării lui s'a încheiat; ea s'a închegat în două mari trilogii, care au fecundat tânăra noastră filosofie şi au iscat feluriţi glosatori.

După o creaţie încordată şi sistematică, de întinse proporţii prin apariţia **Discobolului,** văd un moment de destindere, printr'o gândire concisă, imagist formulată, şi o întoarcere spre temeliile sistemului, puse prin juvenilele „pietre", de acum un sfert de veac; atunci îşi întrezărea orgolios „templul", pe care l-a consolidat în cursul anilor; acum, din materialurile masive, i-au mai rămas unele câtimi, pe care nu vrea să le piardă; de aceea se îndeletniceşte cu dexteritatea plăcută de a modela firide şi ornamenaţii, înlăuntrul „templului" arhitecturat.

Lucian Blaga nu este un moralist, în sensul clasic a cuvântului; forma aforistică, în care se exprimă, este un procedeu silistic de condensare, un cristal în care se resfrânge, cu limpezime, o gândire susceptibilă de desvoltări, dacă ar fi nevoie. In aforismul liminar, găsim însăşi definiţia formală şi de

subsanţă a aforismului ca atare: „Când formulezi un aforism, trebue să-l aduci în situaţia de a refuza orice adaos. Un aforism trebue să fie ceva canonic încheiat, ca Biblia". Blaga e intim cu ideile, cu problemele omului, dar nu cu omul însuşi; el e un mister, în conact viu, activ, cu marele mister cosmic sau, cel mult, un animal metafizic, plămădit din substanţă divină şi diavolească. Temele aforismelor se vor referi astfel la filosofie, teologie, poezie, artă în genere şi la problemele lor; în jurul lor reflectează, traducându-şi intuiţiile în imagini sau formulându-le concis; poetul e prezent prin analogii şi sugestii si printr'un atractiv **hallo**, tremurând în jurul abstracţiilor.

Pentru metafizician, lumea şi omul reprezintă un sistem de semne, iar obiectele şi fenomenele au un înţeles metaforic; a le descifra misterul, mărindu-l, e preocuparea lui esenţială.

Intr'un loc îşi defineşte astfel emblema, sub adăpostul căreia şi-a adunat aforismele: „Discul solar se vede încă înainte de a răsări. Discul solar se vede câtva timp şi după ce apune. Fizica lămureşte perfect acest fenomen. Privind însă lucrurile într'un fel mitic, totul se petrece ca şi cum soarele şi-ar arunca discul înaintea şi în urma sa".

Legea fizică e transpusă în planul spiritului; abstracţiunile, în modul de notaţie plastică sau concisă al aforismelor, capătă o dublă perspectivă, iniţială şi finală.

Iată câteva, în maniera concisă:

— A filosofa, înseamnă a încerca să răspunzi cu mijloace supermature la întrebări, pe care şi le pun copiii.

— „Embrionarul" nu este mai haotic decât „îm-

plinitul". Nu este nicio analogie între embrionar şi haos.

— A „crede" este un talent.

— Omul este utopia animalelor.

— Adversarul, care îţi este o obsesie, a devenit o parte din tine.

— Dumnezeu, dacă ar fi fost romantic, ar fi creat alţi Dumnezei. Fiind însă un clasic, a creat lumea.

— Poetul este nu atât un mânuitor, cât un mântuitor al cuvintelor. El scoate cuvintele din starea lor naturală şi le aduce în starea de graţie.

— Când a început limba omenească? Când lucrurile şi-au pierdut numele, pe care li le-a dat Dumnezeu.

— Muzeele sunt cultură oferită în formă de „conserve".

— Viaţa nimănui nu este un roman. Viaţa noastră, a oricui, este alcătuită din nenumărate tangente la nenumărate romane.

— Există în literatură un fel de antipozi ai copiilor-minune: autorii care scriu numai memorii.

— Orice religie instituţională socoteşte pe Dumnezeu ca pe un complice al ei.

— Există două realităţi a căror imensă, sdrobitoare greutate o simţim, dar fără de care nu putem trăi: aerul şi istoria.

— Limba maternă a pasiunilor n'are sintaxă.

— Prezenţa într'o literatură a unor autori de înalt nivel, dar dificili, este un elogiu indirect, ce-i drept, dar cel mai măgulitor, adus publicului cititor.

Am citat câteva „aforisme", mai aproape de sensul şi forma genului; în ele, nu numai gândul dar şi expresia are incisivitate; am eliminat însă definiţiile iniţiale, care atrag atenţia, în mod didactic sau une-

ori impropriu asupra înţelesului fiecărui aforism; de pildă, aforismul „orice religie instituţională socoteşte pe Dumnezeu ca pe un complice al ei" — e precedat de indicaţia: **Complicele!**

Aş propune, ca, la o nouă ediţie, să fie eliminate toate aceste indicatoare verbale, care nu numai că nu ajută la înţelegerea aforismelor, dar le şi bagatelizează, când nu sunt pur şi simplu derutante; ele împiedică reflecţia cetitorului şi mimează o inutilă maliţie, care, fiind reală uneori, răsare din context, fără a fi nevoie să fie arătată cu degetul.

Alteori, în conciziunea lui, aforismul ia forma imagistă; câteva exemple, alese şi ele, tot cu eliminarea definiţiilor iniţiale:

— Picurul de rouă împrospătează agreabil o floare, dar nu o fecundează.

— Orice fir de nisip se crede pe sine însuşi o sămânţă de mărgăritar făr' de noroc.

— Lupul este setos de sânge ca o dogmă.

— Din ciocnirea a două pietre — nu se naşte o piatră, ci o scânteie.

— Chiar şi pe drum drept şarpele tot numai în serpentine se mişcă.

— Vântul şuieră trist, când se simte în aripele unei mori de vânt. A devenit — util!

— Orice om, care duce o viaţă publică, trebue portretat ca un actor; adică — cu masca în mână.

— Banul săracului e cald. Fiindcă săracul îl ţine tot în mână.

— Un car care umblă pe drumuri strâmbe, nu se strâmbă mai mult decât un car, care umblă pe drumuri drepte.

— Steagul este un simbol lamentabil: fâlfâe după cum bate vântul.

— Ce este un epigon? — Un om născut de o statue.

— Păunul poate fi un model pentru decoratori, dar nu pentru cântăreţi.

Poate ne-am înşelat totuşi: Lucian Blaga nu este şi un moralist, după ultima serie de aforisme alăturate? Fireşte că da, în măsura în care observă viaţa şi pe om şi reflectează asupra lor; dar moralistul reface o nouă experienţă a vieţii şi a omului, trecând-o apoi prin temperamentul lui; el observă fără să fie dogmatic, fără să tindă la un sistem şi mai ales la o metafizică; este un psiholog şi nu un ideolog. Lucian Blaga colorează fenomenele şi oamenii de o ideologie şi o etică.

In aforismele abstract exprimate, atitudinea intelectuală precumpăneşte, în cele imagiste atitudinea etică; aş zice că cele din ultima categorie se aseamănă cu proverbele populare; ele trezesc observaţii şi reguli impersonale, asupra vieţii şi omului, cristalizând o etică şi tot ca şi proverbele, utilizează expresia metaforică, surprinzătoare; nici N. Iorga nu proceda astfel, în **Gânduri şi sfaturi**; etician el însuşi, din contactul cu oamenii şi faptele, lua atitudine şi o transmitea sugestiv, colorat, printr'un verb incandescent; numai că temperamentul lui era combativ, în timp ce Lucian Blaga e un contemplativ. Moralistul Iorga era un militant, moralistul Blaga priveşe lumea ca pe un spectacol; constată şi notează incisiv, fără să tindă a schimba ceva din ordinea lucrurilor; astfel, e mai aproape de înţelepciunea populară, izvorîtă dintr'o milenară experienţă şi cristalizată în adevăruri metaforic închegate. Deosebirea între înţeleptul anonim şi înţelepul Blaga începe acolo unde reflecţia lui se exercită şi pe pla-

nul culturii şi al ideilor; poetul şi metafizicianul se aliază şi-şi răspund, cu ecouri mărite, în celelalte opere, de filosofie şi lirism.

Sunt unele notaţii, care n'au nimic comun cu aforismul; unele sunt lungi „însemnări" despre idei şi concepţii, altele oferă sugestii pure, gratuite, de ingenioase mituri, de poeme şi apologuri, care ar putea fi desvoltate; din cele dintâi nu vom cita; ele se complinesc cu însemnările din **Pietre pentru templul meu,** deşi exprimă ideile şi poziţia ultimă a metafizicianului, care a ajuns la sistem; din cele din urmă vom cita însă:

„Dracul vrea să ştie totdeauna mai bine şi nu se dă înapoi dela nicio experienţă. Curiozitatea lui excesivă e întreţinută de o gravă lipsă de instinct. Dacă s'ar face grădinar, el ar încerca să fecundeze florile cu cenuşă în loc de polen".

Explicaţia iniţială se numeşte **Duhul sterilităţii**; un apolog în germen!

Indicaţia e, de data asta, binevenită şi se chiamă **Schiţă pentru un mit** „Un cioban a refuzat să iubească o nimfă. Şi nimfa s'a prefăcut în jăratec pe vatra lui".

Mai lipseşte ca mitul să capete viaţă artistică şi să închidă un sens, pornind de la acest scenariu schematic.

Prin **Discobolul,** Lucian Blaga dovedeşte că e un spirit tot atât de tânăr, ca şi în **Pietre pentru templu meu**; îi place însă să se exprime fragmentat, concis şi imagist, îi place să dea ocoluri marilor probleme, fără să le trateze sistematic, şi să privească lumea, omul şi fenomenele cu acelaşi ochi proaspăt; maturizarea se simte totuşi, în nevoia de a cristaliza în expresie, o remarcă generală, o observaţie, etică,

o schiţă de mit sau apolog şi, chiar să formuleze unele judecăţi despre gândirea sa şi a altora, cu o siguranţă dogmatică pe care nu putea s'o aibă acum un sfert de veac.

Biografi și biografie

Acest articol a fost scris cu ocazia volumului „VIAȚA LUI I. L. CARAGIALE", de d. Serban Cioculescu.

E. Lovinescu cel dintâi, în **Istoria literaturii române contemporane,** a grupat pe criticii posteriori sieşi sub denumirea de „critica nouă"; atât în al doilea tom (1926), închinat exclusiv **Evoluţiei criticii literare,** dela 1900 până la zi, cât şi în tabloul succint de istorie literară contemporană din 1937, a asociat spirite şi condeie destul de diferite sub acelaş semn, al planului estetic, pe care au practicat critica literară. Astfel, a fost cu putinţă să înglobeze în capitolul „critici noi" pe Paul Zarifopol, ca şi pe d-nii Tudor Vianu, Camil Petrescu, Lucian Blaga, Perpessicius, Şerban Cioculescu, G. Călinescu, Mihail Sebastian şi Vladimir Streinu; păstrând denumirea generală şi în tabloul din 1937, unde omite pe d. Al. Busuioceanu, trecut în 1926 printre criticii literari (de atunci d-sa s'a specializat în critica plastică) şi adăogând şi pe ultimii patru care s'au afirmat ulterior, E. Lovinescu face şi o distincţie, în corpul grupării sale, printr'o susbsecţie de eseişti, între care figurează d-nii Tudor Vianu Camil Petrescu, Lucian Blaga si Paul Zarifopol.

Intr'un deceniu numai, faţa „criticii noi" s'a schimbat, precizându-se mai clar fizionomiile individuale, aşa încât istoricul a fost ţinut să aducă unele modificări în clasificările şi uneori în caracterizările sale.

Dar dacă am relua astăzi în discuţie gruparea „criticii noi", stabilită de E Lovinescu, am vedea că fizionomiile individuale amintite şi-au compus măşti şi mai complexe şi că nota lor comună, aflată în planul estetic, este, dacă nu o notă secun-

dară, la unii, în tot cazul este o trăsătură prea generală, prea vagă. O „critică nouă" există, fără îndoială, iar personalităţile ei au ajuns la un aşa grad de maturitate, că se cuvine să lărgim cu mult perspectiva criticii pe care aş numi-o post-lovinesciană. Insuşi, Paul Zarifopol, atât de unitar ca spirit, în eseistica lui critică, a înclinat, în ultimii ani ai vieţii, spre istoria literară; cele trei volume din ediţia operei lui Caragiale, la prefeţele criticului ager, adaogă investigaţiile istoricului, din **Addenda** şi din **Note şi variante**. Filologul din tinereţe reînvie în crepuscularul cercetător, cu migală, cu pasiune aplicată la textele marelui comic, al „dublului" său spiritual.

D. Tudor Vianu îşi împleteşte activitatea de critic cu aceea de eseist şi de estetician, într'un foarte susţinut ritm alternativ, chiar dacă se pare a fi culminat într'o prezentare istorică şi sistematică a ideilor estetice.

D. Camil Petrescu, ferm critic temperamental, la începuturile sale, se îndreaptă spre o sistematică de idei, pe axa fenomenologică, şi anume eseuri din **Teze şi antiteze**, ca **Noua Structură şi opera lui Marcel Proust**, sau primul volum din **Modalitatea estetică a teatrului**, depăşesc cu mult o critică militantă, aşa cum o practicase într'o vreme de dispute, în jurul problemelor literare pe care le-a atacat. La drept vorbind, d. Lucian Blaga n'a făcut niciodată critică literară; articolele sale de idei, din **Ferestre colorate**, din **Feţele unui veac** şi chiar eseul **Filosofia stilului**, erau preludiile unui gânditor, ajuns astăzi la construcţia unui sistem metafizic. în curs de elaborare, crescut din nucleul unui concept cu vaste aplicaţii, al subconştientul stilistic.

Impresionanta activitate a d-lui G Călinescu, eminescolog de proporţii „orientale", ca să folosim însuşi termenul său, este cu mult mai complexă; înnoitor al biografiei noastre literare prin monografiile despre M. Eminescu şi I. Creangă, critic cu savuroase incursiuni biografice, în istoria noastră literară de un anume pitoresc de epocă, d. Călinescu a încorporat în planul estetic şi planul istoric al literaturii naţionale; iar uneori, ca în **Principii de Estetică,** a fost ispitit să dea piept şi cu planul teoretic al poeziei.

***

In marea ei majoritate, — „critica nouă" este, la origine, o critică de jurnalişti; adică o critică de lector al cărţilor, pe măsura apariţiei lor, la dispoziţia capriciilor vitrinei şi redusă la spaţiul foiletonului săptămânal. O asemenea critică a practicat adesea şi eseistul Zarifopol; o critică de impresie spontană, de analiză rapidă şi de judecată parţială, în înţelesul de-a nu putea să imbrăţişeze un creator în toată complexitatea lui.

Toţi „criticii noi", care au astăzi autoritate, şi-au „făcut mâna", ani de zile unii, mai sporadic alţii, în foiletonism; şi d. Tudor Vianu a fost o vreme cronicar literar, iar deseori a scris articole de idei, concise, un fel de foiletonism mai abstract; d. Lucian Blaga a risipit, într'o serie de articole, intuiţiile premergătoare sistemului său şi bazele conceptului despre subconştientul stilistic: d. Camil Petrescu, prin nota polemică a multor articole ale sale, prin scrisul direct uneori, a făcut cel mai franc foiletonism, înainte de a trece la studiu şi eseu.

Dintre criticii profesionişti d-nii Perpessicius, Şerban Cioculescu, G. Călinescu, Mihail Sebastian

şi Vladimir Streinu, şi-au făcut prin foiletonism, spre deosebire de ceilalţi, „critici noi", o carieră susţinută; dacă au avut şi intermitenţe, au fost impuse de împrejurări, sau ca să fim mai exacţi, de putinţa de a avea la îndemână un ziar sau o revistă

Foiletonismul a corespuns inflaţiei literare de după 1918; silită să meargă în pas cu timpul, critica a urmărit cursul valorilor de bursă al cărţii, fără să-şi piardă demnitatea, competenţa, gustul şi clarvederea; după seria „pontifilor": Maiorescu, Gherea, Ibrăileanu, Mihail Dragomirescu, N. Iorga şi E. Lovinescu — care şi-au cristalizat atitudinea într'un anume dogmatism şi în unele cărţi capitale, firesc a fost să urmeze o destindere critică. Toţi cei citaţi au fost animatori de curente, conducători de reviste, susţinători de ideologii diverse; foiletonismul impune criticii un câmp mai neutral de acţiune, o atitudine mai dinafară, iar însăşi critica sburdă de o libertate mai mare, dând impresia de arbitraj între taberele literare. Constrângerea judecăţii numai în planul estetic, caracteristică în care E. Lovinescu vedea un dar comun al „criticii noi", înfăţişează un adevăr valabil până la anume limite; căci între timp, însăşi „critica nouă" a profesioniştilor a evoluat spre aspecte nebănuite, şi-a accentuat unele tendinţe embrionare, sau şi-a descoperit vocaţii multiple.

Despre complexitatea activităţii d-lui G. Călinescu am pomenit; d. Perpessicius, al cărui impresionism de rară subtilitate, mereu împrospătat de efluviile poetului, necontenit nutrit de istoricul literar, îşi revarsă jerbiile în **Menţiunile** săptămânale, şi-a strâns toate aceste daruri într'un efort suprem şi le-a aplicat pe fondul de riguroasă, de erudită şi

impresionantă cercetare a textelor eminesciene, dând la iveală cel dintâi tom impunător din operele poetului.

Fără a părăsi foiletonismul sau, mai drept, paralel cu practica lui, s'a realizat atât de plenar, în regiunile documentului literar şi al ediţiei criticei, izbândind cea mai valoroasă operă din câte şi-a propus şi dus la bun sfârşit, vre-odată, critica de texte, unită cu erudiţia.

Mihail Sebastian, spirit atât de unduios şi limpede, în foiletonismul său literar şi dramatic, a păşit, prin **Corespondenţa lui Marcel Proust,** în istoria literară, îmbinând agreabil psihologia cu documentul şi gustul.

Excursiile d-lui Vladimir Streinu printre clasici, încadrate în istoria literară, cercetările de izvoare, ca în cazul lui Maiorescu şi Matei Caragiale, fără să-l fi smuls preocupărilor sale centrale de critic estetic, ne-au deschis perspective noi şi ne-au pus în faţa a numeroase probleme; iar densele sale eseuri, ţesute fie în jurul conceptului de poezie, fie în jurul criticii, ne-au dezvăluit un spirit de subtilă meditaţie, paralele cu acţiunea sa de foiletonist, susţinută atât de organizat de câţiva ani.

Am lăsat înadins la sfârşit pe d. Şerban Cioculescu, al cărui condei sprinten, a cărui judecată fermă s'au afirmat cu stăruinţă neîntreruptă, aproape în două decenii de foiletonism.

Descinzând din spiritul souday-ist, pretinzând criticii rigoare de judecată şi o poziţie intelectualistă, adică un primat al raţiunii, fără elanuri lirice, fără podoabe formale, sau cum o definea de curând „o disciplină chemată să răspundă nevoii de limpezire a impresiilor confuze, stârnite de operele lite-

rare" — d. Şerban Cioculescu a fost consecvent cu sine, verificând valorile contemporane din acest unghi de vedere; ca un martor imparţial, între taberele adverse şi între curentele divergente ale literaturii noastre contemporane, d. Cioculescu şi-a spus totdeauna cuvântul răspicat, subordonând gustul judecăţii de valoare.

Nu e momentul acum, să discutăm şi să analizăm, cam ce-ar putea să însemne, în critică, o noţiune atât de complexă ca judecata de valoare; ţinem numai să accentuăm că, pentru d-sa, critica are, în primul rând, o „geneză intelectuală" şi că raţionalismul său, fără a fi căzut vre-odată în dogmatism, a fost un stindard pe care l-a fâlfâit în toate clipele solemne şi principale ale activităţii sale, si sub flamura lui şi-a pus chezăşia însăşi onoarea şi îndreptăţirea disciplinei căreia s'a dedicat.

* * *

Concepţia despre „geneza intelectuală" a criticii l-a dus firesc, pe d. Şerban Cioculescu la un estetism relativ; din chiar lunga sa carieră de foiletonist, s'a putut remarca o insistenta înclinare spre istorism, spre document şi preciziune intelectuală; adevărul, în mentalitatea sa critică, nu este numai un adevăr interior, o expresie a simţirii, a gustului şi judecăţii individuale; el este un adevăr circumstanţiat. De aceea, d. Cioculescu a ţinut să aibă şi o plăcere intelectuală, în planul estetic în care şi-a menţinut acţiunea critică; plăcere evidentă într'o discuţie aproape filologică asupra ediţiilor critice ale lui Eminescu (asupra ediţiior G. Ibrăileanu, C. Botez şi Mihail Dragomirescu); plăcere în restabilirea etapelor de evoluţie ale unui scriitor, pe baze istorice şi estetice, în acelaşi timp, Adrian Maniu,

Iosif, Vinea, Tudor Anghezi, I. L. Caragiale, etc); plăcere, în recapitularea unui proces literar (ca în **Detractorii lui I. L. Caragiale**); plăcere din reconstituirea unor cariere, cu prilejul unui necrolog critic (G. Bogdan-Duică, Gib Mihăescu, G. Ibrăileanu, Matei I. L. Caragiale, Octavian Goga; plăceri, cu alte cuvinte, izvorîte şi din studiul documentar, nu numai estetic, al scriitorilor, din precizarea de date, din reîmprospătarea de perioade mai mici, sau mai mari, de istorie literară.

Aceste studii ale d-lui Şerban Cioculescu, mai mult decât activitatea sa de foiletonist (nelipsita nici ea de asemenea incursiuni, în mic) l-au definit în ultimii ani ai carierei sale, ca pe un critic cu numeroase aderenţe la istoria literară.

Iar pasiunea sa, în acest lot, se poate spune că şi-a dat cel mai liber curs, de când a început să continue ediţia critică, întreruptă prin moartea lu Paul Zarifopol, a operelor lui I. L. Caragiale, fără semnătură, de cronologist al celor mai mici scrieri ale marelui comic, de puneri la punct biografice şi bibliografice, de numeroase adevăruri documentare, de covârşitoare importanţă şi, fără de care nu se mai poate vorbi, în cunoştinţă de cauză, despre scriitorul căruia i-a închinat un adevărat cult

* * *

De altfel, avem impresia că d. Şerban Cioculescu a pătruns în cultul caragialian prin biografie; înainte de a da la iveală al patrulea tom din operele scriitorului, şi-a preludat cercetările caragialiene printr'o monografie de adevărat virtuos, în arta documentării chiar infinitezimale, interpretând **Corespondenţa dintre I. L. Caragiale şi Paul Zari-**

fopol, într'un spaţiu biografic restrâns la epoca berlineză.

Documentele sunt folosite aici şi în sens psihologic, nu numai istoric literar; d. Şerban Cioculescu surprinsese, într'un medalion aproape afectuos, imaginea unui Caragiale, ce părea, tăinuită; prietenul sentimental, desţăratul cu nostalgii pentru „rangii daco-români", chinuitul de clima inclementă a Berlinului, melomanul entuziast, democratul cu simpatii takiste şi generos faţă de ţărani, se conturau alături de zeflemistul junimist şi de paradistul în vervă.

Monografia documentară, scoasă din corespondenţă, alcătuia şi un portret parţial, aproape un revers necunoscut al portretului oglindit în mărturiile contemporanilor, care l-au văzut şi pe cealaltă faţă a medaliei; d. Şerban Cioculescu se exercita într'un sector restrâns al biografiei lui Caragiale, lua un prim contact intim cu psihologia lui, dovedind o minuţioasă inteligenţă în scrutarea documentelor, supuse unui examen la lupă. Era chiar şi cel dintâi examen sever al criticului, cu istoria literară pură, fiindcă opera era numai un pretext de luminare a spiritului caragialian, în măsura în care trebuia să clarifice însăşi corespondenţa cu Paul Zarifopol.

* * *

Istoria noastră literară, în ce priveşte biografia scriitorilor, n'a cunoscut abuzul de academism, care a bântuit cultura franceză; spiritul academic are o tradiţie multiseculară, în Franţa, şi a trebuit să intervină o adevărată revoluţie, care să introducă mai mult adevăr, în documentare, şi să insufle viaţă însăşi documentelor numeroase referitoare la un

literat. Abia veacul al nouăsprezecilea, orientat de un mare instinct psihologic şi chiar fiziologic, a putut răsturna concepţia academică a biografiei. Portretura convenţională şi elogiul retoric, înflorit, au fost înlocuite de portretul psihologic, iar documentarea seacă de analiza sagace, de interpretarea moralistului, care reconstitue un om, pe baza datelor vieţii lui, sau care caută „omul în dosul operii", când îl pune în relaţie cu ea. Ca să rămânem în critica şi istoria literară franceză, pe care le-au urmat în atâtea privinţi critice şi istoria noastră literară, să amintim că un Brunetière, în a sa carte închinată **Evoluţiei criticii în Franţa din timpul Renaşterii până azi**, găseşte primele indicii de biografism modern, pus în relaţie cu opera unui scriitor, la unul din cele mai academice spirite ale veacului XIX-lea, la criticul Villemain.

Dar adevărata revoluţie, în critica şi istoria literară, o face Sainte-Beuve, care socoteşte documentarea un mijloc, în vederea creaţiei vii a indivizilor, lichidând şi cu biografia retorică şi convenţională şi cu voluptatea austeră a documentării. Vorba lui din **Mes poisons**: „Eu nu sunt un istoric, dar am unele laturi de istoric" în acest înţeles trebue luată; istorismul sainte-beuvian este o canava de fapte, pe care se brodează oameni vii, de relief puternic. Biografismul lui e psihologic şi duce invariabil la portret, construind o viaţă pe o intuiţie centrală şi pe o sumă de alte nuanţe grupate în jurul ei.

Dela Sainte-Beuve încoace, biografia literară se împarte în două tipuri distincte: unul documentar, erudit şi altul psihologic, portretural.

Biografia plutarhiană este o altă specie; antichitatea a cultivat un soi de civism animat, prin biografie,

şi toate vieţile bărbaţilor iluştri din lumea greco-romană, tind să creeze o serie de tipologii, de modele, ale virtuţilor marilor personalităţi; erudiţia lui Plutarh nu desparte faptul istoric de legendă, tradiţia de adevăr; toate sunt bune şi folosite la un loc, ca să-şi atingă scopul propus: tipul pilduitor. Biografia plutarhiană se bazează pe o intuiţie etică a omului [1]); moralistul e şi moralizator. Numai biografia sainte-beuviană este operă de moralist (în sensul francez), adică de analist al sufletelor, de psiholog şi fiziolog al caracterelor, pe bază documentară.

Cea mai impresionantă, mai variată în figuri individuale şi mai bogată în documentare operă sainte-beuviană. este monumentala lui **Istorie a Port-Royal-ului**, în care criticul şi biograful fuzionează admirabil, în care eruditul şi pshihologul se complinesc magistral. Tipul general al pustnicului port-royalist, nu mai este tratat în felul plutarhian; în limitele lui generale, în specia lui etică, se diferenţiază infiniţi indivizi, se mişcă variate caractere şi temperamente şi se precizează tot soiul de inteligenţe. Sainte-Beuve face documentul să trăiască şi indivizii să se mişte, hrănindu-i din sucul faptelor concrete, din marele şi fertilul pământ al vieţii. Biografia devine o expresie interioară a omului, iar istoria unei tagme nu e numai o istorie abstractă, ci un fluviu de viaţă, mişcându-se între malurile unei doctrine şi între canoane rigide, normele unui sublim fanatism.

1) Adevăratul moştenitor al biografismului etic este Corneilles, ale cărui tragedii sunt viziunile unui Plutarh, dramatizate; Napoleon avea dreptate să-i iubească pe amândoi.

Specia contemporană a ,biografiei romanţate" este un compromis între biografia sainte-beuviană şi biografia documentară; fără să mai urmărească creaţia de vieţi pilduitoare, ca la Plutarh şi fără să mai creadă în rigoarea documentelor, exclusiv, biografia romanţată îmbină documentul cu invenţia romanescă, psihologia concretă, izvorîtă din faptele controlabile, cu psihologia probabilă a unui personaj; construcţie hibridă a două tipuri de biografism, biografia romanţată e o invazie a romanului în istoria literară, mărturisind o istovire a amândorora. Experienţa ei ne-a reîntors, după câteva rătăciri, la tipurile consacrate ale biografiei, revenindu-se fie la forma strict documentară şi narativă, fie la forma pshiologică, portreturală, pe baze de strictă documentare.

Critica şi istoria noastră literară a cultivat şi elogiul academic (ce sunt cele mai multe discursuri de recepţie, în care se omagiază cel înlocuit prin înlocuitor ?), uneori a folosit şi felul plutarhian al biografiei, ca în cunoscuta viaţă a lui Şincai scrisă de Al. Papiu-Ilarian; dar, cu deosebire, a cultivat tipul biografiei documentare şi tipul sainte-beuvian, al biografiei însufleţite, pe bază de document; ca să nu piardă pasul timpului, s'a abătut uneori şi spre biografia romanţată, în care mai stăruie încă unii literaţi. Dar nu acest tip hibrid ne interesează aici acum. **Viaţa lui I. L. Caragiale**, scrisă de d. Şerban Cioculescu, n'are nimic romanţat şi, chiar dacă, în finalul **Creion**, încearcă o schiţă portreturală a marelui comic, ea este o sinteză de trăsături, o concluzie la o vastă expunere documentară a vieţii lui Ion Luca.

Tipul biografiei sainte-beuviene, l-a ilustrat cu

multă strălucire d. G. Călinescu în viaţa lui Eminescu şi a lui Creangă, în care, a pornit dela o intuiţie centrală, psihologică a omului, construind două portrete viguroase, a două mari personalităţi; este indiferent, dacă suntem sau nu de acord cu imaginile create de biograf (mai ales cu imagina omului Eminescu); istoricul s'a folosit de document, ca de un mijloc, a umanizat scriitorii evocaţi, a văzut „omul în dosul operii", fixându-l într'un relief mişcător; şi Eminescu şi Creangă sunt încadraţi în peisajul social şi fizic, în ereditatea şi în educaţia lor, în mediul şi epoca pe care le-au străbătut, în structura lor temperamentală şi în umoarea lor speficică. Documentele explică psihologii şi pe baza lor, se construesc caracterele omului Eminescu şi al omului Creangă.

Dacă d. G. Călinescu este cel mai substanţial biograf, de tip sainte-beuvian, din critica şi istoria literară contemporană, unind într'o viziune organică intuiţia psihologică şi documentarea ştiinţifică, nu trebue să uităm, că în acelaşi tipar biografic a lucrat, înaintea sa, N. Iorga, ale cărui evocări de scriitori mai vechi sau mai noi, sunt însufleţite de un cald sentiment al culorii de epocă. Imi vine în minte imaginea lui Coresi, din istoria literaturii religioase, sau portretele literaţilor dela 1848, care au crezut şi au luptat nu numai într'un ideal de artă, dar şi într'unul politic şi naţional. Portretura critică a lui N. Iorga, e alcătuită pe un acelaşi unghi de incidenţă al intuiţiei, afecţiunea sa mergând exclusiv spre tipul naţionalist şi spre cărturarii militanţi, care au tins spre aceleaşi idealuri, ca şi criticul evocator. In acest fel, intuiţiile moralistului şi psihologului N. Iorga, operează într'o tipologie mai restrân-

să; unde individualitatea scriitorului nu-şi află rezonanţa directă, afectuoasă, în sensibilitatea criticului şi istoricului literar, apare pamfletarul şi caricaturistul îndârjit, iar omul este redus la marionetă. Cazul lui Maiorescu şi Caragiale, al lui Dimitrie Anghel şi al lui Tudor Arghezi sunt destul de cunoscute, ca să mai stăruim asupra lor.

Cu toată via incandescenţă a sentimentului, portretura critică a lui N. Iorga ţine în bună parte şi de tipul plutarhian al biografiei, fiindcă numai existenţele pilduitoare se bucură de simpatia sa. Portretul sainte-beuvian, îmbină farmecul poetic şi adevărul fiziologic, portretul iorghist urmăreşte un anume tip etic al omului scriitor. Mult mai aproape de tipul sainte-beuvian al biografiei, este E. Lovinescu, ale cărei monogafii despre Grigore Alexandrescu, despre Costache Negruzzi şi Gh. Asachi prevestesc, în elementele biografice şi porteturale, substanţialele creaţii ale d-lui G. Călinescu.

* * *

Cea mai ilustrativă figură a istoriei noastre literare, care a cultivat biografia de tip documentar, este G. Bogdan-Duică; metoda lui este strict ştiinţifică şi erudiţia l-a tiranizat ca o muză severă şi nesăţioasă. Monografiile lui cele mai împlinite, ca material, caută să epuizeze toate cunoştinţele istorice, despre o personalitate culturală. Omul este o puzderie de fapte, biografia lui este un dosar imens de relaţii, individualitatea scriitorului ia o înfăţişare moleculară, în cuprinsul unei epoci istorice de cultură. Istorismul lui Bogdan-Duică, este de un empirism sdrobitor şi adevărul lui ştiinţific este strict intelectual. Omul şi scriitorul sunt captaţi într'un laborator de fişe, cel mai impresionant laborator pe

care-l cunoaşte de altfel istoria noastră literară. Cine caută informaţii la Bogdan-Duică, merge la o fântână de erudiţie, din care se poate adăpa cu găleata sau cu paharul, după trebuinţă şi setea lui de cunoaştere.

Prin acest caracter, el ţine de familia de spirite a erudiţilor ardeleni, al marilor benedictini ai documentului, aşa cum ni i-a înfăţişat Şcoala Ardeleană: numai că spiritul lui e altul, căci erudiţia lui analizează, herborizează, explică şi colaţionează, cu o neutralitate ştiinţifică exemplară, fără să susţină vre-o cauză ideologică. Bogdan-Duică a crezut în sfinţenia documentului, ca într'o mistică a faptelor, şi a fost de o hărnicie fără precedent, în adunarea lor.

D. Şerban Cioculescu este, după d. G. Călinescu, al doilea critic contemporan, care a fost ispitit să alcătuiască o biografie completă a unui mare scriitor român; dar biografia sa, este de tip documentar şi modalitatea istoriei sale literare se fixează în familia de spirite a lui G. Bogdan-Duică; pasiunea exactităţii şi grija amănuntului informativ, instinctul investigator îndreptat spre documentul inedit, confruntarea critică a izvoarelor şi scrupulul adevărului empiric, sunt însuşirile sale fundamentale.

In bun spirit sainte-beuvian, d. G. Călinescu nu şi-a făcut o glorie din descoperirea de documente noi, în biografiile închinate lui Eminescu şi Creangă. Asimilând, cronologizând şi apreciind critic toate izvoarele existente, asupra vieţi celor doi scriitori, pe care i-a portretizat amplu, rare ori şi-a revendicat şi câte-o rectificare de date sau câte o descoperire de documente.

Cel dintâi merit al **Vieţii lui I. L. Caragiale**, alcă-

tuită de d. Şerban Cioculescu, este, cum singur de altfel îşi avertizează cititorul, de a fi adus noi şi importante contribuţii documentare asupra marelui comic.

In biografia unui moment parţial, schiţată în **Corespondenţa dintre I. L. Caragiale şi Paul Zarifopol,** d. Şerban Cioculescu a tins, printre fapte, şi la un succint portret sufletesc al scriitorului; imagina burghezului comod, a părintelui afectuos, a prietenului atent, a deţăratului obsedat de nostalgia patriei, într'un cuvânt imagina unui Caragiale sentimental, aşa cum se strecura în biografia secţionată a bătrâneţii lui, a fost aproape părăsită în viaţa, pe care ne-o prezintă astăzi. Mai drept spus, d. Şerban Cioculescu a renunţat la orice portretură, fixându-se exclusiv pe planul documentării; biografia completă a lui Caragiale este nutrită de fapte, care vor să aibă un caracter de referat imparţial, lumina şi umbra alternând după împrejurări, figura omului oscilând astfel între prăpastie şi înălţime. Să luăm, de pildă, în discuţie capacitatea de a fi prieten al lui Caragiale, şi să vedem, la ce concluzii putem ajunge, pe baza documentelor puse la îndemână de d. Şerban Cioculescu.

Cunoaştem cu toţii fibra de rezonanţă sufletească, care a legat firele atât de opuse şi inteligenţele, atât de puţin asemănătoare ale lui Eminescu şi Creangă. Prietenia lor a fost o realitate etică indiscutabilă şi s'a canalizat pe felul lor de a simţi viaţa etnică a neamului, pe admiraţia trăită a geniului popular românesc; aceasta, în categoria intelectuală şi afectivă. Prin destinul lor de oameni înfrânţi de viaţă, oricât umorul lui Creangă ar fi reacţionat altfel decât pesimismul lui Eminescu, prin tara lor ereditară, de mari şi ne-

vindecabili bolnavi, amândoi s'au simţit fraţi întru suferinţă, după cum s'au simţit şi fraţi întru genialitate.

Prin structura lui tempermentală, Caragiale nu e un afectuos; este numai un tip sociabil până la un grad de familiaritate boemă, un meridional volubil, care simte nevoia de galerie şi a cărui corespondenţă este o neîntreruptă „şuetă"; în capitolul intitulat de d. Şerban Cioculescu, **Prietenii**, defilează umbrele lui Eminescu, lui Vlahuţă, lui Delavrancea, lui I. Suchianu, a arhitecţilor Lecomte de Noüy şi N. Gabrielescu, a lui C. Dobrogeanu-Gherea, a lui Paul Zarifopol şi a doctorului Racovski.

Pe Eminescu l-a înşelat cu Veronica Micle, literatura lui Vlahuţă a detestat-o în mod public, ca şi pe a lui Delavrancea, cu I. Suchianu a avut o amiciţie de cafenea şi un incident penibil, pentru el însuşi, de Lecomte du Noüy şi N. Gabrielescu s'a atins, în treacăt, pe criticul Gherea l-a apreciat mai mult ca să-i facă ciudă lui Maiorescu, fiindcă nu-i leagă în idealurile lor de artă, cu totul opuse (în schimb îl leagă totul de junimism), de Racovski s'a interesat ca de un tip pitoresc de revoluţionar; numai de Zarifopol a fost mai aproape şi asta, mai mult prin similitudinea spiritului lor zeflemist, antisentimental, prin pasiunea lor muzicală comună şi, desigur, prin admiraţia devotată a tânărului, pe atunci, învăţat şi critic.

Prietenia Caragiale-Zarifopol se bazează pe un fel de fenomen de reflecţie intelectuală, fiecare văzându-şi, în celălalt, dublul spiritual.

Caragiale s'a lăsat iubit, admirat, de prietenii lui, i-a folosit ca pe un public restrâns, în faţa căruia şi-a jucat butadele şi miticismele, pe care i-a uimit

cu verva lui orală, cu arta lui de mim neîntrecut şi cu patima lui, pentru desăvârşirea formală a operii de artă. Pe nici unul nu l-a iubit, cu adevărat, chiar dacă pe Eminescu l-a admirat ca scriitor, deşi nu l-a înţeles ca om.

Corespondenţa de ton onctuos şi de interes domestic, dintre el şi Vlăhuţă (publicată de curând de d. Şerban Cioculescu, în paginile acestei reviste) e greu de spus, în ce măsură poate atesta o prietenie; aş bănui-o mai curând, din partea lui Caragiale, de un ascuns parodism, simulând tonul sentimental vlahuţian, ca să-i facă plăcere. Corespondenţa lor publică, pe tema politicii şi literaturii, îi caracterizează ca pe două firi categoric opuse şi e dinamitată de o abilă ironie, pe seama sentimentalului Vlahuţă.

Convingerea noastră este că Ion Luca a fost un mare egoist ca om, şi că prietenia lui s'a redus la sociabilitate.

De altfel, d. Şerban Cioculescu n'a atenuat nimic din acest egoism în capitolul intitulat **Moştenirea Momuloaei,** unde ne expune întreg dosarul de hered al norocosului Caragiale; dar odată cu el, ni se expun şi piesele morale ale celui mai necruţător rechizitoriu al caracterului lui Ion Luca. Episodul acesta este de o mare savoare caragialiană; eroul procesului de moştenire, avid să-şi ia partea cu orice compromisuri posibile, sau, cum spune d. Şerban Cioculescu însuşi „într'un singur proces, Caragiale s'a lepădat întâi de mama lui şi apoi de tatăl său" — se arată a fi plămădit din pasta eroilor lui, de un robust egoism, până la renunţarea la orice scrupule, un conformist la moravurile pe care le-a satirizat el însuşi, în creaţii nemuritoare; omul Ion Luca este

omul caragialian al comediilor, cu deosebirea că a avut superioritatea genialităţii.

Aceeaşi lipsă de unitate etică, a dovedit-o Ion Luca şi în cariera lui de gazetar; a scris ca să trăiască şi n'a crezut în nici un partid şi în nici o ideologie. Instinctul lui sigur, inteligenţa lui vie şi bunul simţ, l-au făcut să deteste prostia, să demaşte culisele vieţii politice, cu vervă şi viziune comică; iar condiţia lui socială umilă, între boerii junimişti şi capitaliştii liberali, unde n'a putut juca şi un rol politic (Ion Luca a fos. un mim cu geniul exhibiţiei în sânge), l-a apropiat de takism, unde a fost luat în serios, cel puţin prin reputaţia lui de scriitor şi om de spirit, dacă nu şi ca om politic. Tânărul partid al lui Take Ionescu, şi-a găsit în oratorul Caragiale (de altfel plin de locuri comune de stil şi de gândire, la citit), o excelentă vedetă, pentru turneele electorale, şi desigur, un mim care a avut succese răsunătoare, la scenă deschisă. Take Ionescu era el însuşi destul de abil, ca să se folosească de un autor cu reputaţia stabilită aiurea şi să-l încurajeze în reclama binevenită a unui partid, în căutare de aderenţi.

Nu contest întru nimic sinceritatea democratismului lui Ion Luca; fiu al poporului el însuşi, cu începuturi de înveselitoare aducere aminte, în episodul republicii ploeştene, miluit cu trecătoare situaţii oficiale, (cea mai de vază a fost directoratul Teatrului Naţional) — instinctul îl ducea fără voia lui, spre simpatia micilor burghezi şi spre suferinţa ţăranului; mimul înnăscut, de excepţională vocaţie, nu-i putea falsifica însăşi ereditatea şi condiţia lui socială. Marii creatori, în materie politică şi socială, sunt mânaţi mai adesea de instinctul lor

obscur de clasă, fiindcă e greu să-şi uite cineva, oricât de diferenţiat ar fi pe treapta intelectuală, suferinţele îndurate, şi să-şi renege structura pe care i-a pecetluit-o destinul. Omul social din Eminescu, Creangă şi Caragiale şi-au păstrat pecetea gravată de origina fiecăruia. Dacă, în creaţia artistică au sărit peste umbra lor, în condiţia lor socială şi umană, în unul a răsunat ecoul sufletului de răzeş al căminarului Eminovici, în altul s'a zbătut ţăranul mucalit, născut din humuleşteanul Ştefan a Petrii, iar în ultimul s'a agitat descendentul unui neam de actori, care s'a luptat cu nevoile vieţii şi cu nesiguranţele boemei.

*
* *

Credincios inteligenţei sale critice, dornică de certitudine documentară şi de voluptate intelectuală, d. Şerban Cioculescu ne-a divulgat pe omul Caragiale într'un mod indirect, printr'o serie de planşe documentare, foarte minuţios alcătuite; interzicându-şi naraţiunea susţinută şi portretura psihologică, nu şi-a interzis totuşi judecata critică, în prezentarea vieţii lui Ion Luca.

Despuind documentele cu luciditate, supunându-le confruntării, cu severitate, anulând orice trăsătură legendară din viaţa personajului, d. Şerban Cioculescu ne înfăţişează o biografie documentară de strictă erudiţie, nutrită de fapte elocvente prin ele înşile; compunerea capitolelor sale, chiar dacă au unele reveniri, (capitolul **In politică**, reia mult material din capitolul **Gazetarul**), aşa secţionată cum apare, e străbătută de, aş zice, o judecată subcutanee a omului. Ion Luca nu mai e un mit, nici o colecţie de anecdote, nici o fantoşe alcătuită din gesturi histrionice izolate. In biografia sa, regăsim schema

completă a unui om, cu toate determinantele ereditătții, condiției sociale, ale mediului și mai ales ale temperamentului lui volubil, versatil și ale caracterului lui de puternic egoism.

Nu vom stărui aici asupra tuturor contribuțiilor noi, pe care le aduce **Viața lui I. L. Caragiale**; d. Șerban Cioculescu își revendică singur cea mai mare parte din ele, pe bună dreptate, în **Prefața** biografiei; iar că documentele i-au vorbit, fără să le „romanțeze", cum spune d-sa în aceeași prefață, este neîndoios; dovadă că a simțit nevoia, la sfârșit, să le adune într'o impresie generală, să le dea un duh, schițând într'un **Creion** specia inteligenței și simțirii caragialiene; eruditul biograf al lui Ion Luca și-a văzut eroul și în substanța lui umană, nu numai în planșele documentare, în care i-a fixat viața.

Mihail Ralea - călător

Un spirit căruia nu i se poate aplica eticheta specialistului! D. Ralea e un frevent amator de psihologic și sociologic, etică și estetică, critică literară și plastică și de toate disciplinele, care se ocupă de om; între ele, firește, și de politică, teoretică și aplicată: un amator de idei, cum nu există un altul în publicistica noastră. Cărțile sale de studii, eseuri, articole sau rapide notații, abordează infinite și variate subiecte, trecând dela unul la altul cu dezinvoltură, cu vioiciune și alertă informație; îmbrățișează ideile cu scurte strângeri pasionale, și le părăsește zâmbitor și fără regrete, într'o expunere totdeauna agreabilă, fără pedantism și aparență sistematică. In căutare perpetuă de certitudini și adevăruri, uneori i se îmtâmplă să se contrazică, spunând contrariul de ceea ce afirmase într'o discuție anterioară; nici plăcerea de-a fi paradoxal nu-i este străină, după cum uneori caută să fixeze „puncte de vedere", să descifreze „înțelesuri" și să deschidă „perspective". Spirit petulant, călătorește familiar printre idei, prefăcând totuși ideile clare și explicațiile raționale. Inteligența sa nu cunoaște umbre și nu se desfată în mister, nu construește dogmatic și nu se sterilizează în abstracțiuni; raționalistă, pornește însă dela datele concrete, pe care le coordonează în explicații mai evidente, sau cel puțin probabile; ideile n'au astfel o existență metafizică, ci

sunt modalități de-a explica un complex de fenomone, cărora li se caută o unitate și o axă.

* * *

Cu o conformație atât de mobilă, firesc era ca d-l Ralea, să fie atras nu numai de idei, dar și de țări și peisagii variate; sub titlul general **Nord-Sud**, reeditează **Memorialul** (1930) impresiilor din Spania, precedându-l cu notele de călătorie, publicate prin reviste, dar neadunate încă în volum, din Egipt, Olanda și Anglia.

In culegerea de scurte și totuși volubile eseuri, intitulată **Valori,** (poate cel mai plăcut și definitoriu gen de expresie al inteligenței sale), chiar la început, întâlnim câteva considerații asociate în jurul ideii de **Invitație la călătorie.** Din ele desprindem câteva, care justifică astfel necesitatea de a schimba peisagiul și de-a ne împrospăta eul :

„Viața noastră profesionalizată implacabil de un mecanism zilnic, strangulată în toate veleitățile și pornirile ei de sponaneitate, persecutate de un zeu al omogenității, care urăște relieful, variația și surpriza, se scurge asemenea ei însăși, pe o curbă de moarte și îndobitocire, fără de liman posibil, în unități de timp egale matematic, hotărîte de ceasornic și calendar".

Față de această primejdie: „Ne rămâne astfel călătoria ca supremă reînoire : un fel de metempsihoză-paleativ.

Rupând automatismul tailorizării noastre, ne schimbăm pentru o lună sau pentru o săptămână masca, îmbrăcăm un alt costum, ne dăm iluzia unui alt personagiu. Scleroza spirituală suferă o amânare, un armistițiu. Fizionomia noastră prea fixată capătă o linie în plus ori în minus".

Oroarea de-a se fixa și de a încremeni în același mediu e comparabilă cu oroarea refulării sexuale, căci: „O hartă e un motiv de desnădejde ca și o femeie frumoasă și inaccesibilă“.

De-aci nevoia de a călători și de a ne vindeca de constrângerea geografică; ca și Paul Morand, care doria „rien que la terre“, d-l Ralea glosează: „Viţiul geografic are o tortură specifică: imposibilitatea ubicuităţi. Lăcomia noastră de spaţiu ne-ar voi la un moment dat pretutindeni simultan. Poate viteza avioanelor va realiza într'o zi, măcar într'o succesiune rapidă, ceva din această dorinţă rezervată zeilor“.

Așa dar, d-l Ralea va călători, nu dintr'un impuls poetic, ca să evoce peisagii și să vibreze la frumuseţea lor naturală; va călători să cunoască și să surprindă noui aspecte de viaţă, să se confrunte cu ele și, dacă e posibil, să guste din specificitatea lor, împrospătându-se prin sensaţii inedite, desţelenit de habitudini și scuturat de automatisme. O călătorie este o încercare de readaptare, la alte climate morale, sociale și geografice; curiozitatea deschisă se izbește la tot pasul de notele specifice ale peisagiului și omului, ale psihologiei etnice și ale artei; nicăeri nu rămâne indiferent la diferenţele observate, deși nu se poate fixa în niciun mediu; a călători, însemnă a varia fără întrerupere, a contempla, dar a-ţi și comenta contemplaţia, a găsi similitudini dar și a te diferenţia într'un paralelism succesiv. Nici o ţară nu se aseamănă cu alta, și nici toate regiunile aceleiași ţări nu sunt identice; psihologia etnică este și ea fracţionată, după așezarea geografică și modul de-a participa la viaţă. Uneori regiuni

şi oraşe, din ţări diferite, au o mai mare apropiere între ele, decât regiunile şi oraşele aceleiaşi ţări. Călătorul trebue să observe lucid şi să disocieze categoric, să facă necontenit asemănări şi deosebiri, să întuiască şi să judece. Jurnalul de călătorie devine astfel un reportaj inteligent, vioiu şi pitoresc; aspectele concrete izbesc, în primul rând, şi sunt traduse în notaţii directe, necontrafăcute.

Iată portul Pireului, văzut prin umanitatea lui mizeră: „Copii murdari şi livizi se grupează animalic în jurul unor mame grase şi despletite. Taţii păzesc grupul cu ochi feroci de câine devotat. Adulţii mănâncă felii de harbuz, stupind sâmburii către noi; copiii au încremenit, abrutizaţi, cu gura flască, pe o sticlă din care se prelinge gălbui lapte de capră. Umanitate mizerabilă de Orient, care aminteşte aidoma o celebră pânză a lui Delacroix".

Intrarea în Cairo, noaptea, îi imprimă o sensaţie de lugubru:

„Aerul de deşert, steril şi pur, e ca cel de munte, la altitudini mari. Noaptea la hotel cade grea, deprimantă. Singurătatea e apăsătoare aici. Somn agitat în prima noapte, în această ţară unde cavourile întrec palatele şi unde morţii trimit mereu mesagii. Dar oamenii au reuşit să comercializeze şi moartea. Aci ea se vinde în felii cu preţuri tarifate.

O călătorie în Egipt e o cochetărie cu neantul şi o meditaţie a neexistenţei. Cairo e tot un cimitir. Morminte de califi, de mameluci, de faraoni. Sicrie, sarcofagii, capele mortuare, piramide de toate formele şi de toate mărimile. pentru adăpostit schelete".

Aceiaşi senzaţie directă, aceeaşi notaţie izbitoare când intră în Olanda:

„Amsterdam e o cetate de mucegaiu înflorită pe țărmuri de umezeală și de ceață. Aglomerația umană a crescut acolo ca ciupercile mici din putregaiu pe fructe descompuse. O lagună presărată de scoici, de hoituri de pești, le goelanzi rătăciți, printre insulele căreia algele au construit baraje și poduri. Omul, ciupercă mai grandioasă, s'a așezat aservindu-și celelalte părți ale mucegaiului. Și o cetate a înflorit între țărm și mare, împăcând comodițățile pământului cu ale apei".

Fiecare oraș are un aspect și un suflet specific; el se revelează dintr'o dată, cu o „imediatență", care face farmecul deosebit al acestui jurnal de călătorie, neviciat de imagini preconcepute. Iată și Londra, cuprinsă într'o vedere generală și într'o serie de comparații, din care se distinge cu specificul ei:

„Londra, estetic și arhitectonic vorbind, e un oraș urît. Dar niciun oraș n'are suflet așa de enigmatic. Londra e o lume de ceață, păcură, de cluburi elegante, de neagră mizerie, de Indieni, de Levantini, de Chinezi, de fete nevinovate și blonde și de bruni călăi, de eroine modeste și necunoscute, a la Dickens și de cavaleri de industrie venali, de împușcături pornite din negură ca în romanele detective ale lui Wallace, de blânzi profesori de Latină, care pescuesc Duminica pe Tamisa, de pastori puritani, de pajiști de flori și mormane de gunoaie. Sufletul acestui oraș e imens, uriaș insesisabil. E o lume fără dimensiuni previzibile, o planetă, un univers.

Parisul, Viena, Berlinul se pot înțelege, se pot contura cu mintea, se pot defini, interpreta. Londra e amorfă și colosală.

La Paris domină unele cartiere, unii politicieni, unele vedete care subordonează restul, oferind totului un caracter inteligibil.

Londra trăieşte unanim, desordonat, simultan şi fără caracter.

S'ar putea da nenumărate citate, de felul acestora din toate ţările vizitate; excelente notaţii, care traduc o panoramă, un suflet şi o poezie specifică, atunci când e cazul; în itinerariul spaniol, cel mai desvoltat şi variat, exemplele abundă. D. Ralea are o adevărată artă a crochiului, sintetizând, în câteva linii, o ţară, un oraş, un ţinut; ea înlocueşte evocarea şi ne dispensează de poezia turistică, prea adesea convenţională şi cromolitografică, în impresiile noastre de peste hotare.

Jurnalul său notează pe viu, aspecte etnice şi sociale, de peisagiu şi de artă, le judecă şi le compară, ridicând reportagiul la modul intelectual; lectură agreabilă şi insructivă, în acelaşi timp, a unui călător, care se simte şi rămâne european, prin toate fibrele sale, itinerariul **Nord-Sud** se situează alături de acele încântătoare schiţe eseistice, adunate în volumul intitulat **Valori.**

Nicăeri, poate, inteligenţa sa disociativă şi cochetăria cu ideile, cu peisagiile şi problemele — nu se realizează mai fericit, mai personal şi într'o expresie vorbită mai vie şi mai antrenantă decât în aceste două culegeri, care par atât de disparate.

A călători este pentru d-l Ralea un instinct tot

atât de puternic, fie că se plimbă printre teorii şi idei, fie că străbate ţări şi peisagii; acelaşi amator de notaţii, de disociaţii şi asociaţii este prezent, în ambele cazuri. Inteligenţă rapidă, care se refuză fixităţii, de spaima de a nu-şi încremeni personalitatea, caracterizată prin însăşi mobilitatea ei, devenită farmec şi pecete totodată.

O carte de ştiinţă românească

Generațiile următoare se vor bucura, sperăm, de o perspectivă mai așezată, în judecarea culturii române, care s'a dezvoltat într'un ritm nou și cu o amploare deosebită, din momentul unificării naționale, în urma războiului precedent, și până în aceste chinuitoare clipe de tranziție istorică.

Creația națională s'a resfirat pe toate planurile spiritului, într'o uimitoare colaborare a generațiilor așa cum niciodată, se pare, nu s'a mai petrecut în succesiunea culturii noastre. Prin această colaborare tainică, nu trebue să înțelegem o încetare a ostilităților dintre curente, dintre tendințe deosebite, sau o confundare a personalităților într'o cenușie neutralitate spirituală. Mai mult ca oricând, istoria literaturii și culturii române contemporane, a fost străbătută de individualități impermeabile, de metode și ideologii divergente și de lupte inverșunate. Un dinamism neostenit, ireductibiltăți persistente, caracterizează ultimul sfert de veac al creației românești O emulație rodnică, în poezie, în proză, în critică și eseu, în filozofie și economie politică, în istorie și filologie, în artele plastice și chiar în muzică — a răscolit spiritele, le-a ascuțit puterea de pătrundere și le-a insuflat nobila ambiție de-a îmbrățișa aspecte cât mai multe de creație, de-a adânci problemele și de-a înfățișa sinteze cât mai cuprinzătoare.

Trăim, de câțiva ani, un prelungit moment de

afirmare a forţelor spirituale româneşti şi asistăm la un bogat seceriş de opere, din care ne facem substanţiale rezerve pentru viitor.

Insăşi ideea de **specialist** s'a modificat, s'a lărgit şi s'a încadrat mai deplin în ideea de cultură; au apărut, în ultima vreme, numeroase sinteze, în diverse domenii, dar care, prin orizontul lor, prin ideile generale ce le răspândesc, se adresează unui public cultivat, din ce în ce mai întins. Fără ca specialistul să fi renunţat la tot ce constitue cercul închis, al iniţiatului, din propria specialitate, fără a face concesii de vulgarizare, degradându-şi ştiinţa, a ajuns totuşi să intereseze într'un grad mai înalt conştiinţa intelectuală a ţării. Cărturari de veche şi mai nouă reputaţie, care au lucrat stăruitor în specialităţi restrânse, şi-au adunat materialele dobândite cu trudă, le-au organizat, le-au dat o semnificaţie generală, scoţând ştiinţa din orgoliosul ei mandarinat. Fenomenul se explică, desigur, atât prin creşterea puterii de creaţie, prin sinteză, a cărturarilor naţionali, cât şi prin progresul nivelului cultural al publicului. O cultură, ca să fie viabilă, are nevoie de o ambianţă colectivă, de un ecou în spiritul generaţiilor, nu numai în cadrul restrâns al specialiştilor. In măsura în care un cărturar îşi răsfrânge orientările cercetărilor lui în domeniul public, în elitele care pricep şi asimilează, sporeşte şi mai mult conştiinţa naţională, dându-i justificări documentate a raţiunii ei de-a fi şi a poporului din care face parte. Cultura devine activă, căpătând coloratură socială şi naţională; căci nu există domeniu spiritual oricât de inaccesibil ar părea el, care să nu poată mişca mintea şi inima unei colectivităţi cultivate, să nu-i poată da conştiinţa de sine, când

specialistul știe să facă din cele mai aride și dificile probleme, o substanță nutritivă. Iar dacă materia tratată, are atingeri cu ce este mai scump și mai comun tuturora, cum este istoria și filologia, atunci adeziunea conștiinței publice este dinainte asigurată.

*
* *

Unui atare destin cultural aparține și primul volum, din cele patru câte vor fi, despre **Limba română** [1]) a d-lui Sextil Pușcariu. Subîntitulat **Privire generală,** el este o vastă introducere, savantă, metodică, luminoasă, în problemele de linguistică, privitoare la limba noastră. Cunoscut mai ales specialiștilor, prin studiile sale d. Sextil Pușcariu este de mult o autoritate recunoscută, în materie de filologie. Dar numele său a pătruns în straturi mai largi de cititori, fie prin unele notițe de critică literară, fie prin patronatul acordat **Dicționarului limbii române,** în lucru de ani de zile, sub auspiciile Academiei române, și de o apariție spornică, de câtva timp, fie prin acea foarte folosită, printre studenți și oameni de cultură, **Istorie a literaturii române** (Epoca veche).

Noua sa operă, în curs de publicare, va fi nu numai o sinteză nouă despre limba română, dar însăși sinteza erudiției și activității fragmentate a unuia din cei mai mari linguiști ai noștri; ea cuprinde rezultatele aproape a patru decenii de activitate științifică susținută, reflecțiile și experiențele unui cunoscător emerit al întregii limbi naționale, soluții si sugestii nenumărate, într'un domeniu care intere-

1) Editura Fundațiilor regale pentru literatură și artă, Biblioteca enciclopedică.

sează orice om de cultură. Aşa cum se înfăţişează primul tom, din sinteza în continuare a d-lui Sextil Puşcariu, depăşeşte cadrul îngust al specialităţii şi se impune ca o creaţie de cultură generală, ca o contribuţie excepţională întru lămurirea unei feţe a complexului ce se chiamă fenomenul românesc. Limba oricărui popor este oglinda civilizaţiei lui, a rezistenţei lui, a specificului de simţire şi de gândire, în raport cu popoarele înrudite sau fundamental deosebitoare, este instrumentul cel mai delicat al expresiei originale, în tot ceea ce spiritul naţional se manifestă prin mijlocirea cuvântului: literatura, populară şi cultă, ştiinţa, filozofia şi, unde documentele lipsesc sau sunt insuficiente, însăşi istoria lui.

Cartea d-lui Puşcariu nu este un simplu manual şi nici o operă de mandarin ştiinţific; ea este o mărturie, pe cât de erudită pe atât de vie, de concludentă, despre înzestrarea poporului român cu darul expresiei originale, o nouă dovadă a romanităţii noastre şi o demonstraţie a supleţii şi bogăţiei linguistice de care limba naţională s'a învrednicit, dela primele ei cristalizări până astăzi.

Un inventar neasemuit al bunurilor graiului românesc, din toate ramurile rupte din trunchiul comun al limbii, cu toate modificările impuse de evoluţia politică, socială şi culturală — iată, în scurt ce cuprinde acest prim tom al sintezei sale.

Dar noutatea lucrării d-lui Sextil Puşcariu constă nu numai în bogăţia şi varietatea materialului expus, ci şi în metoda folosită; nu ne aflăm în faţa unei istorii a limbii române, după modul cunoscut, al vechii şcoli de filologi, din veacul trecut. Clasică în felul ei, **Istoria limbii române** a lui Ovid De-

nsuşianu a însemnat un moment în evoluţia creatoare a disciplinei filologice la noi. Insuşi regretatul savant n'a rămas la metoda cărţii lui fundamentale, alcătuită acum patru decenii, când altul era spiritul filologiei apusene; cei care i-au fost elevi ştiu cum, an de an, Densuşianu îşi împrospăta cunoştinţele, se adapta la noile cercetări ale linguisticei europene şi îşi înnoia cursul cu probleme de semantică, de geografie linguistică, de estetica limbii, etc. Moartea pretimpurie l-a împiedicat, fie să-şi tipărească aceste cursuri, în forma în care le-a profesat, fie să-şi sintetizeze, modificându-şi metoda şi spiritul, materialurile risipite cu atâta râvnă şi subtilitate, în cercul restrâns al universităţii.

D. Sextil Puşcariu, format la acelaş spirit pozitivist al filologiei din veacul trecut, ca şi Densuşianu, şi-a înârziat opera capitală cu treizeci şi cinci de ani, cum singur mărturiseşte, supunându-se unei a doua formaţii, înnoindu-şi metoda şi lărgindu-şi orizontul disciplinei, devenind din filolog — linguist.

Intr'adevăr, primul volum din **Limba română**, este şi o expunere structurală a disciplinei, cu toate problemele, cu toate preocupările în legătură cu fenomenul linguistic; dar aceste probleme nu sunt doar nişte principii seci, generale compilate şi transplantate în literatura noastră de specialitate. Ele sunt aplicaţii pe viu la structura limbii române, exemplificări abundente, bazate pe intuiţii linguistice; nici tratat pedant, nici istorie plană, ci sinteză organică în adâncime şi în nuanţă, cartea d-lui Sextil Puşcariu este un act neîntrerupt de gândire, în legătură cu problemele, câte se pun, despre limba noastră. In cadrul problemelor generale, pe care le-a

născut linguistica europeană, se **individualizează** astfel o metodă. i se dă un conţinut specific, iar gândirea specialistului se concretizează, capătă o substanţă vie, care circulă dela un capăt la altul.

Nu este problemă cât de aridă, nu subtilitate cât de particulară, nu este exemplificare cât de erudită, nu este asociaţie comparatistă cât de specializată, nu este nomenclatură cât de rebarbativă, care să nu reţină şi să nu poată fi asimilată de un spirit de cultură generală. D. Sextil Puşcariu are darul înnăscut, de a expune clar, metodic şi convingător. Experienţa profesorului se îmbină cu gravitatea savantului, metoda disciplinei capătă supleţe, prin seducătoare analogii, o anume cursivitate a expresiei se împleteşte cu o uşoară sinuozitate a ideii, exemplul familiar răsare printre cele livreşti; puţină fantezie şi o insinuantă bonomie fac plăcute cele mai complicate excursii, un simţ al adevărului ferm, dublat de un înţelept simţ al relativităţii lui, îndepărtează de rigiditate şi pedantism; şi mai presus de toate, senzaţia că limba română e un organism viu, mobil, că are o viaţă cu o curgere nesecată, ne dă un impuls permanent, să gândim şi noi odată cu autorul. D. Sextil Puşcariu nu ne striveşte sub erudiţia sa, nu ne înspăimântă cu siguranţa sa orgolioasă, de savant, nu ne rătăceşte, dar nici nu ne ţintueşte într'un dogmatism antipatic. Ideile generale se insinuează astfel dela sine, fără să capete formulări apodictice; şi chiar acolo, unde concluziile sale sunt categorice, drumul străbătut, până la final, e plin de agrementul disputei calme, al analizei amănunţite şi al documentării cu uşurinţă împrăştiată.

O astfel de expunere împacă şi pe cei mai înverşunaţi adversari ai filologiei; repulsiile lor dobândite

în şcoală şi la examene se risipesc, fiindcă d. Sextil Puşcariu e un excelent pedagog şi un scriitor ştiinţific de sobră, luminoasă şi agreabilă expresie. Stilul său cu lesnicioase comparaţii, de o familiaritate cuceritoare adesea, fără să vulgarizeze, de limpezime în abstracţie şi lipsit de rigiditate — înlătură imaginea hirsută, care în genere se iveşte la auzul cuvântului de filolog şi linguist.

*
* *

Nu vom face o prezentare de specialist a cărţii despre **Limba română;** spiritul ei general, valorea ei de sinteză, semnificaţia ei culturală, plăcerea însăşi pe care ne-a procurat-o, citind-o, sensul ei de gândire linguistică, elogiul ei documentat şi conştiinţa naţională lucidă, fermă, care-o însufleţesc sunt însuşiri deosebite, pe care am ţinut să le scoatem în lumină. Lăsăm competenţei ştiinţifice a altora să judece contribuţiile domnului Sextil Puşcariu. Un critic are datoria să semnaleze orice act creator al spiritului, orice sinteză de cultură şi să surprindă farmecul — că există unul — chiar al cărţilor de specialitate. E ceea ce am căutat să desprindem din lectura noastră, împărtăşind, sub formă de impresii, ecoul particular al unui cititor către alţi cititori.

Ne vom opri totuşi, ceva mai mult asupra a două capitole din voluminosul tom prim, al d-lui Puşcariu, este vorba de problema esteticii limbii şi de problema neologismelor; amândouă sunt indisolubil legate nu numai de linguistică, dar şi de critica literară.

Bunul simţ ştiinţific, maleabilitatea inţeligenţei, darul de a sugera mai mult decât a impune, fac din d. Sextil Puşcariu o călăuză preţioasă în înfăţişarea

şi indicarea soluţiilor acestor probleme. Dacă preocupările despre estetica limbii sunt rezervate mai numai criticilor şi linguiştilor, fără prea mult ecou în opinia publică, în schimb despre neologism şi utilitatea lui, s'au pronunţat chemaţi şi nechemaţi, fără să fi ieşit dintr'o dispută mai multă lumină, de cât era în capul tuturor, care-au vrut s'o lumineze.

Mai înaintea linguiştilor, de estetica limbii s'au ocupat, şi la noi, criticii literari. Era şi firesc; caracterul intuitiv al judecăţii critice nu se putea să nu se izbească şi de anume frumuseţi, particulare de expresie, din operele studiate. Valoarea formei, mai ales în poezie, este atât de esenţială, încât fie şi sub aspectul mai vechi al prozodiei, al figurilor de stil şi de cugetare, (moştenire a criticii retoriilor antici), a fost una din preocupările criticii literare. Dar nu despre aceste superficiale identificări are a se ocupa un critic modern, când e vorba să facă aplicaţii despre estetica limbii unui scriitor. Vechiul concept despre formă (versficaţie, lexic, figuraţie), privit separat faţă de conţinutul poemei, este înlocuit cu un concept nou, în care expresia este realizarea organică, structurală, a intuitiei poetice în estetica limbajului. Structura sonoră a poemului este un produs al structurii obiective a limbii naţionale, cu particularităţile ei bine determinate, şi a structurii subiective a creatorului. In acest sens, se poate vorbi de limba literară îndividualizată, a lui Eminescu, a lui Bacovia, a lui Arghezi; deşi toţi lucrează cu un material comun, limba română, fiecare reprezintă limbaje poetice de valori intransmisibile.

D. Sextil Puşcariu, în capitolul **Eufonia**, fixează câteva caractere obiective ale sonorităţii sugestive

a limbii române, în raport și cu celelalte limbi romanice. Ele sunt valabile atât pentru poezie cât și pentru proză. Limbajul estetic este comun a tot ceea ce numim creaţie literară.

Spuneam că, înaintea linguiştilor și filologilor, criticii noştri au observat unele particularităţi de estetică a limbii; cele mai interesante s'au îndreptat asupra lui Eminescu. Astfel, Titu Maiorescu, în studiul despre **Eminescu şi poeziile lui**, în a doua lui parte, remarcă intuitiv o sumă de particularităţi expresive ale liricii eminesciane. Anghel Demetrescu, în **Rima lui Eminescu**, constată unele inovaţii ale poetului. In **Note asupra versului**, G. Ibrăileanu sugeră şi încearcă să sistematizeze ingenioase observaţii despre structura sonoră a limbii lui literare. Cercetarea de izvoare despre **Poesia lui Eminescu**, a d-lui Tudor Vianu, cuprinde şi un capitol referitor la **Armonia eminesciană.** Tot lui Eminescu îi consacră câteva substanţiale reflecţii d. Lucian Blaga, în **Geneza metaforei în sensul culturii.** Iar d. D. Caracostea, pe baza unei impresionante bibliografii, române şi streine, şi pe considerente linguistice şi estetice, a închinat un volum compact problemei despre **Arta cuvântului la Eminescu.**

Cu acelaşi spirit al relativităţii, caracteristic felului său de-a vedea, d. Sextil Puşcariu ne oferă două remarcabile aplicaţii la poezia eminesciană; una cu sens mai general și cu exemple scoase din variate poeme, și alta specială, în care fixează **profilul muzical** din **Rugăciune.**

Ca un principiu de estetică a limbii, d. Puşcariu precizează: „Precum efectul pe care-l produce rima, asonanţa şi aliteraţiunea constă în esenţă din repetarea în anumite poziţii a aceluiaşi sunet sau grupuri

de sunete, tot astfel muzicaliatea unui vers nu o dau sunetele în sine, cu un cuprins mai melodic decât altele, ci **repetiţiile, alternanţele** sau **contrastele,** infinite în varietatea lor, diferitele sunete în cadrul aceloraşi versuri sau strofe".

Prin urmare, nimic din rigiditatea unei legi, cu pretenţie de valoare obiectivă; jocul liber al intuiţiei linguistului şi criticului e la fel de apărat, caşi al intuiţiei creatorului. Despre unul din mijloacele specifice al limbajului estetic eminescian, însoţindu-l de numeroase exemple probante, d. Puşcariu afirmă numai atât: „Dacă examinăm iarăşi poezia lui Eminescu, vedem că unul din mijloacele cele mai obişnuite la el, este **repetarea vocalei accentuate** a cuvântului din rimă, într'o silabă accentuată anterioară, mai ales în jumătatea dintâi a versului".

Iar după ce analizează şi transpune în schemă grafică „profilul muzical" din **Rugăciune,** cu acelaşi simţ al relativităţii, acordând ce se cuvine linguisticii şi intuiţiei critice — d. Puşcariu conchide: „Dacă am încerca să aşezăm pe portativ şi alte poezii după principiile urmate în **Rugăciune,** am da probabil greş, căci fiecare poezie îşi are profilul ei muzical particular. Incercarea de a găsi principii generale, potrivite pentru toţi poeţii şi pentru toate poeziile, o cred zadarnică".

*
* *

Campania pe care puriştii o duc de câtva timp, în contra neologismelor, n'a atins, la drept vorbind, conştiinţa literară a creatorilor. Pentru ei, problema era de mult rezolvată, în principiu; rămăsese doar o problemă strict individuală, de simţ al limbii, şi de necesitate expresivă, după natura talentului fiecăruia

Scriitorii nu s'au condus niciodată după gramatici şi reţete empirice, în materie de limbă. Dacă pe cei ai veacului trecut i-a preocupat, în deosebi, şi problema limbii literare, în aspectul ei teoretic, cei mai expresivi dintre ei au fost şi cei mai îndrăzneţi. Un Creangă, un Eminescu, un Caragiale sau un Titu Maiorescu, şi-au creiat din instinct o limbă literară proprie, modelând geniul colectiv al limbii naţionale după geniul lor individual. Creangă a mers la izvoarele limbajului figurat provincialist, resorbind, prin instinct artistic, toate bogăţiile limbii populare. Eminescu a făcut o măestrită sinteză din limba cărţilor vechi, a cronicarilor mai ales, din limba populară şi din îndrăzneţe neologisme. Caragiale nu s'a sfiit să dea expresivitate estetică limbajului mahalalei şi al semi-docţilor dela oraş, cu mai multă sau mai puţină pretenţie de cultură, creând o limbă proprie, dintr'un material socotit trivial şi svârlit la periferia însăşi a limbii vorbite. Maiorescu a creat un limbaj de idei, de o preciziune, de o eleganţă şi o transparenţă care i-au conferit valoarea unui adevărat stil.

Capitolul al VII-lea şi cel final, întitulat **Influenţe culturale,** din cartea d-lui Sextil Puşcariu, este tot ce s'a scris mai complet, mai documentat şi mai luminos de către un linguist, referitor la problema neologismelor.

După o scurtă prezentare istorică a problemei şi deci după o justificare a ei, ca o realitate culturală, în evoluţia limbii române, d. Puşcariu o tratează, ca dealtfel toate problemele linguistice atinse, în acelaşi spirit structural. Un paragraf, ca acela despre **Polisemia cuvintelor vechi,** care demonstrează cu exemple sărăcirea limbii române, în anume cuvinte vechi, silite să ia mult prea multe înţelesuri şi să-şi piardă

astfel conţinutul şi preciziunea — ni se pare de o importanţă hotărîtoare în justificarea întroducerii neologismelor; iar o formulare atât de categorică despre valoarea creatoare de limbă a neologismului, în veacul al XIX-lea, când s'au întrodus cele mai multe de altfel, alungă spaimele iscate de toţi puriştii, de ieri, de azi sau de mâine:

„Revoluţionarea spiritului public a produs o revoluţiune a limbii. Neologismul latin sau neolatin a avut ca urmare, o plămădire din nou a limbii române tot atât de importantă, ca împrospătarea prin împrumuturi din slavoneşte".

Nu vom insita asupra tuturor observaţiilor, pozitive şi negative, ce suscită problema neologismelor , cititorul, specialist sau nu, se poate adresa cu cel mai mare folos capitolului respectiv, în care d. Puşcariu tratează cu largă vedere, cu supleţe şi cu numeroase exemple din limba vorbită şi cea literară — toate aspectele unei pasionante dezbateri. Un linguist de competenţa sa şi cu simţul măsurii şi al nuanţei, e cel mai chemat să lumineze, să discute şi să sugere atâtea gânduri, despre năpăstuitul neologism.

După cum am scos în evidenţă justificarea structurală, în limba română, a neologismului, vom mai stărui, numai asupra a două principii din capitolul pe care-l recomandăm literaţilor, profesorilor, gazetarilor, elevilor şi studenţilor, puriştilor şi fanaticilor, într'un sens sau într'altul, preocupaţi, de o problemă violent şi stângaci reactualizată.

Cel dintâi principiu este de natură mai mult practică, şi se adresează marelui public, sub forma unui sfat:

„Măsura în care voi întrebuinţa neologismul nu mi-o poate da decât bunul simţ şi tactul. Neologismul

e cerut de ambianţa în care-l întrebuinţez şi e justificat de pregătirea auditoriului meu, de a-l înţelege şi de a-l gusta".

Celălalt este un principiu de estetică a limbajului şi formulează un adevăr și un criteriu, care privesc pe scriitori:

„Problema pe care o pune azi neologismul e de natură stilistică". Intr'adevăr, nici un scriitor, oricât de modern sau modernist ar fi el, nu se mai izbeşte de însăşi dificultatea structurală a limbii române, dinainte de veacul al XIX-lea, când au fost întroduse cele mai multe neologisme la noi. Cantitatea lor s'a micşorat simţitor; importul de cuvinte noi, se face mult mai rar şi mai scrupulos azi, decât acum un veac. Un fel de protecţionism natural s'a înfiinţat, în mod tacit, faţă de limba română; saturată de neologisme, pe care le-a asimilat în plămada ei, limba naţională s'a îmbogăţit cu noi conţinuturi și noi nuanţe de înţeles; scriitorul de talent sau de geniu nici nu-şi mai pune azi problema, rezolvată în însuşi cadrul culturii române, a neologismului în sine. Ea a rămas o problemă de stil individual, de simţ al limbajului estetic. Intre linguist şi creator nu mai e nici o prăpastie principală. Problemà limbii literare sub aspectul ei integral, aşa cum o tratează şi d. Sexil Puşcariu, nu mai e problemă urgentă de cultură, ci o preocupare permanentă, exclusivă a creatorilor de valori expresive.

*
* *

Prin mulţimea problemelor expuse, prin soluţionarea lor într'un luminos criticism şi prin încadrarea lor în înseşi realităţile noastre de cultură generală,

volumul **Limba română**, al d-lui Sextil Puşcariu e menit să fecundeze spiritul public, dincolo de limitele înguste ale unei specialităţi. Cu astfel de sinteze se înalţă nivelul conştiinţei naţionale şi se justifică în sens creator ideea de ştiinţă românească.

Nuvelele Luciei Demetrius

A scrie despre o carte de nuvele este dificil; varietatea subiectelor și inegalitatea tratării, te obligă să te ocupi de fiecare, rând pe rând și minuțios; înrudirea tematică între unele, te silește să scoți în evidență o atmosferă, o lume, dacă e cazul, agitată de anumite preocupări, dar să reliefezi și cele mai realizate bucăți, individual. Operația critică alternează între general și caracteristic, pe două planuri, care trebue să se îmbine și să se despartă, cu paza atentă a nuanțelor.

Când are în față nuvelistul prin excelență, ca Maupassant, Cehov sau Bunin, sarcina criticului este, într'un fel, ușurată; o societate umană cu anume caracteristice se impune unitar atenției, iar o tehnică a povestirii se desprinde cu evidență, din multiplicitatea și varietatea bucăților.

Nuveliștii de vocație excepțională te întâmpină însă foarte rar; ei sunt maeștrii genului, culmile care domină amenințător, scriitori cu o precisă viziune a omului și de o tehnică împinsă până la perfecție, semne totdeauna distinctive, față de masa tuturor povestitorilor.

Spre deosebire de roman, nuvela își are legile ei intime; o economie internă și externă specifică, o reduc la un moment esențial de criză a eroului, spre care converg toate faptele, toate nuanțele; romanul are o acțiune centrifugală, o desfășurare nelimitată în timp; nuvela pretinde acțiune centripetală, cu o

desfăşurare stringentă de episoade, într'un timp limitat; criza morală a eroului este acută, iar desnodământul ei se precipită cu o intensitate, care nu exclude totuşi arta gradată a povestirii. Intâmplările converg, ca spre un centru solar, spre un singur personaj, a cărui dramă absoarbe toate episoadele şi toată atenţia scriitorului.

* * *

Considerate sub acest aspect, nuvelele din **Album de familie**, oscilează între romanul schematic şi nuvela propriu zisă; iată, de pildă, însăşi prima povestire, care împrumută titlul întregii culegeri; se găsesc aci toate elementele unui roman. Drama fundamentală a lui Tudor şi a Sultanei este încadrată de un complex de drame, la care participă o familie subuciumată de o serie de întâmplări, scoase la lumină, cu acest prilej. Incestul, care se soldează cu sinuciderea eroilor, reînvie un cortegiu de tragedii retrospective, care-şi găsesc culminarea în moartea fraţilor îndrăgostiţi, inconştienţi că au săvârşit un păcat. Elementele centrifugale ale nuvelei, desvălue tainele ascunse ale altor personaje, risipesc atenţia spre Mihai, tatăl copiilor, şi rechemă pe primul plan figurile surorilor îndrăgostite succesiv de un bărbat fatal.

Tot nu roman condensat este şi lunga naraţiune, **Poveste veche**. Sunt aci mai multe existenţe şi drame care se 'ncrucişează; mai întâi drama Zamfirii şi a lui Alexandru, cu imposibilitatea lor de a se căsători, fiindcă bărbatul era însurat; apoi drama lui Radu, îndrăgostit şi el de Zamfira, acceptând-o cu un copil, cu Ilinca, fata lui Alexandru, sfârşind de timpuriu din cauza alcoolismului, de care nu s'a putut desbăra. In sfârşit, dramele împletite ale Zamfirii, a

lui Andrei, logodnicul desamăgit al Ilincăi, şi a acesteia, roasă de o cruntă ereditate, căreia nu i se poate opune, după ce a trebuit să renunţe la bărbatul iubit, fiindcă n'a avut curajul să-i divulge rostul întâlnirii, la hotel, în Iaşi, cu tatăl ei adevărat.

Materialul este mult prea complex şi planurile povestirii mult prea numeroase, ca să fi putut concentra toată atenţia asupra crizei fundamentale, drama Ilincăi, cu desnodământul ei fatal. Nuvela tinde spre roman, cu mai multă amploare decât **Album de familie,** împletind câteva existenţe pe firul interesului esenţial.

Din aceeaşi categorie a romanelor schematice face parte şi povestirea **O vieaţă,** desfăşurând o iubire hipnotică, a Silviei, pentru scriitorul Petre Duma, pe spaţiul unei existenţe întregi, până la moartea prin boală a eroinei; substanţa pare totuşi împuţinată, fiindcă tipurile acţionează aproape automat; versatilitatea lui Duma, cu rare intermitenţe de revenire şi paralizia morală a Silviei, cu două infructuoase încercări, de-a se scutura de hipnoza ciudată a unui bărbat, care n'o iubeşte, ar fi putut alcătui un revelator roman analitic, dacă nu s'ar fi redus, toată povestirea, la câteva întâmplări anecdotice, risipite pe o întreagă existenţă.

Cu excepţia celor două schiţe mai mult de atmosferă, **Pensiunea „Steaua Magilor"** şi **Sanatoriul de odihnă,** toate celelalte povestiri se desfăşoară numai în jurul unui moment de criză acută, în mers spre desnodământ. Dar aci, locul e să facem alte observaţii. Prin **Tinereţe** şi **Marea fugă,** cele două romane de confesie lirică, prin care s'a remarcat d-ra Lucia Demetrius, am luat cunoştinţă de accentele patetice ale sensibilităţii frământate de o adevărată mistică

a iubirii. Fie că este vorba de o exaltare mai mult platonică, ca în prima carte, totuşi într'o notaţie de acute resfrângeri fiziologice, fie că e vorba de un delir sexual, ca în **Marea fugă** — nota caracteristică a literaturii sale, este un romantism feminin, pe care-l regăsim intact şi 'n nuvele. Fireşte că efortul de obiectivare, este aci remarcabil şi, că aplicarea la obiect se face cu mai multă luciditate şi stăpânire de sine, dar, toate eroinele din nuvele sunt afectate de acelaşi romantism al adolescenţei. Pasiunile lor sunt copleşitoare, ţin de erotismul absolut şi se învolburează într'un lirism, de o autentică şi patetică exaltare. Sufletul lor este o aglomerare de crispaţii şi se dilatează într'o încordare maximă ; de aceea, povestirea se diluează, analiza se abureşte parcă şi se destramă într'un lirism confuz, cum este cazul, cu deosebire, în **Melopee,** unde o femeie măritată şi cu copil, îşi părăseşte soţul, pentru o săptămână, plecând cu iubitul într'un oraş de provincie. Panica, sub care dragostea lor se sbate, ameninţată de timpul măsurat, de teama curioşilor, de spaima sosirii posibile a soţului, conştiinţa tragică a unicităţii acestui moment, se traduc şi in expresia nuvelei, într'un lirism prea puţin controlat şi naiv, în euforia lui.

Deşi, este vorba tot de iubire, de data asta împlinită, calmă dar absorbantă, în **Fantezie romantică,** se străvede aceeaşi exaltare a eroinei ; fantezia soţului, de a-şi fi construit o vilă pe locul unui fost cimitir, este mai palidă faţă de fantezia soţiei, care reconstitue pe baza unor sumare indicaţii, o poveste nefericită de dragoste, între doi defuncţi, ale căror morminte le descoperă în parcul unde soţii credeau, că şi-au găsit liniştea şi fericirea deplină.

Iar, în **La început a fost iubirea,** cântăreaţa sep-

tuagenară, care îşi scrie memoriile, se opreşte tot asupra unui moment de exaltare romantică, din adolescenţa ei îndepărtată, când a fost iubită de un bătrân poet, cu toată puterea lui de transfigurare şi cu toată lucida lui desnădejde, născută din nepotrivirea lor de vârstă, de-atunci.

O dramă cu oscilări, cu penumbre şi tragic final, sugeră **Zi de Noemvrie**, unde copilul femeii nefericite, care are soţ cartofor şi afemeiat, simte că se petrece ceva neobişnuit cu mamă-sa; aci exaltarea e 'n sufletul micului, care presimte, deşi nu înţelege, fiind tot aşa de nenorocit ca şi eroina, de a cărei afecţiune se vede privat.

Dacă, în **Un an de reculegere**, exaltarea amoroasă a doctoriţei, care este îndrăgostită de un bărbat enigmatic, mare pianist, este dublată de o ascunsă ironie, prin finele de neprimire al pasiunii ei indiscrete, faţă de un necunoscut aproape, în **Sfârşitul turneului,** nuvela cea mai substanţială, mai acută, prin criza interioară a Magdei, pune 'n lumină, cu toate reflexele tragice, starea de hipnoză erotică a femeii. Dragostea ei, aprinsă din străfunduri adormite pentru fostul soţ, de care divorţase, întâlnirea lor, neaşteptată, într'un turneu teatral, în provincie (Magda e actriţă), prezenţa lui, între artişti, câteva zile, indiferenţa lui şi exaltarea ei crescândă — duc la un final tragic gradat, de o duritate pe care n'o întâlnim în celelalte nuvele.

Sub figura diferitelor eroine, d-ra Demetrius zugrăveşte, în fond, acelaşi tip exaltat de femeie; un romantism patetic al sensibilităţii le scutură, deopotrivă, făcându-le să treacă alternativ, prin maxima fericire şi nefericire sau eliberându-le prin moarte, de o prea mare tensiune a iubirii.

Scriitoarea travestește, într'o serie de povestiri, o intuiție lirică a vieții; absorbită de pasiunea erotică, pe care o exprimă ca o crispație vizibilă în substanța și 'n forma, uneori atât de turmentată, a pateticelor întâmplări exterioare, nuvelele sale sunt mai ales pretexte, pentru a vibra, cu amplificate rezonanțe, la ideea de absolut a iubirii.

Sainte-Beuve și impresionismul

Oricare critic, cu sistem, sau simplu şi franc impresionist, are gustul lui particular, preferinţe secrete sau ostentativ afirmate; există în fiecare o sensibilitate electivă, de o mai amplă rezonanţă faţă de anume opere şi scriitori. Dogmaticul Brunetière gusta organic clasicismul francez şi mai puţin romantismul, iar pe contemporani îi privea cu spaimă, sau cu multe rezerve.

Impresionistul Lemaître, nu se sfia să declare, că iubeşte pe Meilhac, gusta cu rafinament şi entuziasm pe Racine şi cu delicii pe Renan şi Anatole France.

Dacă, pe cel dintâi l-a învăluit în omagii dublate de mici împunsături ironice, surprinzând o contradicţie vădită între buna dispoziţie a omului şi pesimismul scriitorului, socotea totuşi renanismul, ca un fel de religie şi filosofie totodată, a evului modern şi, ca pe cea mai subtilă atitudine a civilizatului faţă de unele aspecte de barbarie contemporană.

Prin 1889, un reporter literar i-a cerut să-i indice douăzeci de volume, pe care şi le-ar alege, dacă ar fi obligat să se izoleze numai cu ele, tot restul vieţii; după ce a alcătuit o listă de opere, dela Biblie până la Renan, s'a răsgândit şi a făcut o nouă selecţie; ea mărturiseşte preferinţele secrete, gustul intim al cetitorului, care se identifică într'o singură conştiinţă cu criticul; dar, după ce face şi această ultimă alegere, se întreabă cu îndoială: „Cele două-

zeci de volume pe care le prefer astăzi, le voiu prefera şi peste douăzeci de ani? sau numai peste şase luni? De altminteri, am preferinţe pentru mai mult de douăzeci! A, cât mă incomodează acest domn, cu întrebarea lui!"

Indoielile sunt ale unui tip impresionist, care, dincolo de problema valorii, pune, mai presus de orice, problema gustului; ierarhia cărţilor stă în conştiinţa noastră intimă, iar criteriile sunt înşelătoare, tocmai fiindcă depind de această conştiinţă; gustul nostru e variabil şi capricios şi prin excelenţă subiectiv. O critică de gust, bazată pe această mobilitate, devine un fel de jurnal intim al lecturilor, o fişe de temperatură estetică, marcând etapele succesive ale unor preferinţe momentane.

Ultima consecinţă a unui astfel de impresionism, este scepticismul total, faţă de valorile literare şi faţă de însăşi conştiinţa noastră, care le selectează; o atare critică discerne, dar nu fixează niciodată, infirmă mâine, ceea ce a confirmat azi; nu e nici pasionat subiectivă, nici partizană, ci sceptică cu exces, într'un domeniu in care certitudinile nu pot să se cristalizeze niciodată.

Astfel înţeles teoretic, impresionismul cade într'o frivolă anarhie a gustului; în practică, un critic, oricât de sceptic ar fi, îşi fixează, prin însăşi variaţia gustului, o fizionomie distinctă, un câmp de percepţie artistică, cu limitele lui bine definite. Ceea ce s'a întâmplat, şi cu Lemaître şi Anatole France, care-şi scuză, prin astfel de teorii, inaderenţele şi spiritul refractar, preferinţele şi toate eventualele miopii critice.

Izvoarele impresionismului se găsesc totuşi, nu în teoreticienii lui orgolioşi, care-şi dogmatizează capriciile şi care fac din impresionism o metodă şi un criteriu suprem faţă de toate criteriile; ca toate problemele criticei moderne, pe care a creat-o din temelie, trebue să căutăm şi aceste izvoare în Sainte-Beuve, inteligenţă prodigioasă şi suplă, dar, care nu teoretizează niciodată cu exces şi intenţie de sistematizare. Perspectivele criticei lui sunt totdeauna deschise, fiindcă vede toate dificultăţile disciplinei, pe cele mari ca şi pe cele mici, deşi nu spune cuvântul ultim într'o singură direcţie, socotită singura posibilă într'o multiplicitate de direcţii; totuşi, critica lui are o directivă, o metodă şi o finalitate; ele sunt implicate în însăşi practica ei pasionată, neobosită, insistând din când în când asupra lor. Ideile lui Sainte-Beuve despre critică sunt risipite, în toată opera; inventariate cu grijă şi cu oarecare pendantism, fiindcă tocmai de pendantism s'a ferit acest spirit mobil şi insinuant, ele ar alcătui o altă „fiziologie a criticei", ca să folosim expresia lui Thibaudet, tot atât de complexă, de variată şi de surprinzătoare ca şi planşa sistematizată, stabilită de marele lui continuator, în atâtea privinţe. Dar o atare operaţie comportă un studiu aparte, migălos, complet şi limpezitor, pentru mulţi, care mai cred în însuşi scepticismul beuvian, pe nedrept afirmat de Faguet, într'una din stufoasele lui analize din **Politiques et moralistes.**

Critica lui Sainte-Beuve este asemenea acelor fermecate peisage, care par mereu altele: depinde din ce unghiu şi perspectivă le priveşti; e descriptivă şi analitică, e portretistică si psihologică, este o fină disecţie de moralist, sau o expunere ideolo-

gică, este o dispută de idei sau o broderie de impresii, este istorică, biografică şi agreabil erudită, nutrită de informaţii; de fapt a practicat toate formele criticei: recenzia, portretul, foiletonul, studiul, eseul şi monografia. Le-a stăpânit pe toate egal şi cu strălucire; istoricul literar şi criticul şi-au dat mâna cordial, luminându-se reciproc, dar istorismul lui e numai un mijloc de investigaţie, în jurul unei opere şi a unei vieţi; ţelul este superior şi intrinsec, urmărind să reconstitue un om, în toate intimele lui resorturi, în cele mai ascunse cute psihologice, în acel focar vital, de unde iradiază toate reacţiunile lui. Afirmaţia, devenită loc comun, că explică opera prin biografie, este numai pe jumătate adevărată; el nu practică, niciodată, în spirit strict, ceea ce s'a numit critica genetică; s'a ferit totdeauna de această eroare care, printr'o simplă mecanică aparent cauzală, îşi închipue că poate explica însuşi inexplicabilul; biografia este numai o ambianţă morală, o sumă de accidente exterioare, în funcţie de un temperament. Intuiţia centrală, fondul constant al criticei beuviene, este temperamentul individual al scriitorului, manifestat în expresie artistică: spre el merg toate antenele criticului, surprinzându-l într'o plasă de impresii, de judecăţi şi analize psihologice şi estetice, cu fineţe, cu ascuţime de spirit, cu sentimentul viu al permanentei legături dintre om şi operă. Noutatea unei astfel de critici, e mai presus de practica unei metode, vizibilă în alcătuirea ei scheletică, aplicabilă ca un model tuturor diverselor individualităţi; pe bună dreptate, criticul vorbeşte de supleţea lui de spirit astfel: „Critica este pentru mine o metamorfoză. încerc să dispar în personajul pe care-l reproduc”

Acest dar suprem este mai preţios decât orice metodă raţională, mai fructuos şi mai adânc decât orice sistem, care se anchilozează şi deformează; subordonarea la obiect nu este numai o poziţie a inteligenţei, ci o mlădiere a sensibilitţii, o călăuză unduioasă, şerpuitoare, printre variate peisagii morale şi artistice.

*

* *

Cu excepţia lui Taine şi Brunetière, toată critica franceză, cuprinzând şi pe Gide, descinde din Sainte-Beuve; e vorba, fireşte, de aceea ce se chiamă critica de gust, de înțelegerea artistică a operelor, în afara tuturor ideologiilor, cu ţeluri practice şi idealuri restrânse. La o lectură superficială, Sainte-Beuve pare un pur impresionist; expresia cristalină, chiar când e înflorită, contactul viu, concret, cu orice operă, indiferent cărei epoce şi şcoli aparţine, felul degajat de a vorbi despre marii clasici, fie antici, fie moderni, absenţa oricărui convenţionalism, faţă de orice scriitor, oricât ar fi de consacrat de timpuri, tonul de „causerie" şi acel grad de contagioasă intimitate cu lectorul, sunt însuşiri pe care le întâlnim în toată opera lui. Sainte-Beuve e doct şi agreabil, e nuanţat şi profund, e ferm sub aparenţe mlădioase, e aspru în esenţă, dar cu menajări de expresie, e personal şi obiectiv, în măsura în care judecăţile lui sunt şi acte de autoritate spirituală, în materie de gust, pentru orientarea publicului, al cărui „secretar" se socoteşte.

Elementul intim al oricărei critice, este gustul: criticul judecă nu numai cu ajutorul unei metode, ci mai ales cu temperamentul lui, cu acel complex de însuşiri individuale, care exprimă experienţa lui li-

terară şi umană, unghiul de incidentă, din care pornesc judecăţile lui. Sainte-Beuve şi-a dat seama, de acest particularism al criticului, de acest fatal subiectivism; în reflecţiile despre sine însuşi şi despre critica lui, aşa cum a înţeles-o, a dorit-o şi a voit s'o practice, a risipit ceva „adevăruri", care par a se contrazice, dar, în realitate se completează; aşa zisul lui „scepticism" este, în fond, un excepţional simţ al nuanţelor, un sentiment complex al adevărului şi o rezervă continuă faţă de orice idee şi teorie preconcepută; astfel, a ştiut, ca nimeni altul, să armonizeze, într'un echilibru de infinite nuanţe, obiectivitatea şi subiectivitatea în critică; despre aceasta din urmă ne vom ocupa îndeosebi aci, ea fiind însuşi izvorul impresionismului, pe care teoreticienii exclusivişti l-au transformat într'o dogmă şi într'o incapacitate a criticului de-a ieşi din sine, ca dintr'o celulă ferecată din toate părţile. Sainte-Beuve şi-a dat seama perfect şi de această pantă a criticei, pe care n'a lunecat decât cu precauţiuni şi timiditate, cu reticenţe şi ocoluri, cu obiecţiuni atribuite, în genere, unei terţe persoane, care s'ar fi interpus între el şi autorul studiat. Dar să extragem însăşi afirmaţiile lui, despre „impresionismul" fatal şi necesar al criticului şi al criticei; judecându-şi cu luciditate propria-i operă, notează:

„Dacă m'aş judeca pe mine însumi, urmărindu-mi amorul propriu sub toate deghizările lui, aş spune: „S.-B. nu face niciun portret, în care să nu se oglindească; sub pretextul de a zugrăvi pe cineva, totdeauna îşi descrie un grafic al lui însuşi".

Căci băgaţi bine de seamă: în alţii ne preferăm şi ne celebrăm pe noi înşine. Fiecare critic, în tipu-

rile favorite pe care şi le apropie, nu-şi face decât propria lui apoteoză".

Sau:

„Gândesc aceasta de multă vreme. In criticele pe care le facem, judecăm încă mai puţin pe alţii, cât ne judecăm pe noi înşine".

Sau:

„De cele mai multe ori nu judecăm pe alţii, dar judecăm propriile noastre facultăţi în alţii".

Narcisism critic, pe care nu-l transformă în dogmă, ca impresioniştii, dar pe care-l divulgă după ce l-a observat atent asupra lui însuşi; dovada imediată, că acest punct de vedere nu este unic, sunt reflecţiile, în sensul opus, pe care le alătură referitor la opera lui critică şi la esenţa criticei, în general. Subiectivă şi obiectivă în acelaşi timp —„Critica pentru mine (ca şi pentru D. Joubert), este plăcerea de a cunoaşte spiritele" — cum completează într'o altă reflecţie.

*
* *

Apariţia caietelor intime postume, din **Mes poisons**, a stârnit vâlvă şi incriminări; s'a vorbit iarăşi de invidia literatului faţă de confraţii ajunşi la celebritate, de răutatea şi meschinăria criticului, de veninul ratatului, care s'a lepădat de romantism, fiindcă nu s'a putut impune în cohorta marilor lui contemporani, şi altele de aceeaşi calitate; s'a uitat un singur lucru şi anume, că, Sainte-Beuve este cel mai mare critic al veacului şi unul din spiritele lui cele mai reprezentative.

Toxinele lui distilate în fond şi formă epigramatică, în frapante şi pitoreşti caracterizări, de-o severitate condensată şi explozibilă, sunt, în reali-

tate, un exemplu de critică impresionistă, subiectivă și de un pronunțat gust personal; criticul se definește și cu limitele lui, dar și cu fulgurante intuiții care, oricât ar părea de acide, conțin un sâmbure de adevăr; victimele lui sunt Hugo, Cousin, Villemain, Guizot, Lamartine, Berryer, Saint-Marc Girardin, Mérimée, Musset, Lamennais, G. Sand, Balzac, Michelet, Quinet si Thiers.

Caracterizările lui au aerul unor strălucite improvizații orale, dar cum criticul, se știe, nu avea faconda ușoară, le-a alcătuit la rece și în taină; pe unele, pe cele mai puțin acide, le-a strecurat în diverse foiletoane sau le-a îndulcit, le-a tocit relieful; existența lor secretă, în timpul vieții, mărturisește și o metodă de lucru, ceea ce era în stare violentă, trecând în public sub forme benigne, fără să poată jigni. Intr'o literatură eminamente socială, ca cea franceză, își dă seama că „a spune răspicat adevărul, societatea n'ar mai dăinui o singură clipă".

Sainte-Beuve a practicat mai multe moduri critice; a făcut o critică „indiferentă la fond", ca înaintașul lui, Bayle, și o critică subtilă, strălucită în expresie, ca Joubert, pe care-l prețuește cu multe elogii; maniera acestuia, impresionistă și concisă, a folosit-o mai ales în caietele intime, și într'un sens mai vădit negativ, scoțând în relief petele din toți sorii, pe care i-a admirat și lăudat în articolele lui publice.

Dacă facem abstracție de caracterizările mai apropiate, de verva și coloarea pamfletarului din **Mes poisons**, cine n'ar subscrie atâtea din judecățile lui, de ascuțită intuiție critică. Câteva despre Hugo:

— Hugo dramatic e Caliban, care pozează în Shakespeare.

— Numesc forţa lui Hugo o forţă totodată puerilă şi titanică.

— Hugo, cel mai mare gălăgios pindaric, care a existat.

Despre Lamartine:

— Poezia lui Lamartine, în multe cazuri, e lascivă ca gâtul lebedei Ledei.

Despre Musset:

— Musset este acela dintre poeţii francezi ai nouii şcoli, care are mai mult din ţipătul şi din accentul pasionat al lordului Byron; dar are, tot dela el, insolenţa şi fatuitatea.

Despre Quinet:

— Quinet e ca un cal scăpat, care şi-a pierdut călăreţul dela Waterloo, ca un cal care cutreeră lumea, care nechează şi care cântă.

Sainte Beuve a utilizat toate mijloacele, pe care critica i le poate pune la dispoziţie; dela masiva monografie despre Port Royal, până la savuroasele, acidele şi concisele judecăţi din **Mes poisons,** este, poate exact, drumul dela critica obiectivă la critica subiectivă, joc îndelung, gradual, plin de surprize, între toridul Pol Sud şi glacialul Pol Nord.

Părinte al criticei moderne europene, el este şi părintele impresionismului, pe care descendenţii lui spirituali au crezut că-l descoperă, după ce el însuşi îl descoperise şi-l practicase cu pasiune, dar mai mult în secret decât la lumina zilei, într'un atelier de lucru mai mult intim decât public.

Tabla de Materii

TABLA DE MATERII :

ERATĂ

1) La pag. 53, rândul 23. se va citi *teoretiza,* în loc de teroriza.

2) La pag. 200, în locul rândului 16, se va citi: tinerești ale prozatorului; suntem în tinda *Vieții la.*

3) La pag. 207, rândul 20, se va citi: *se va fi fixat,* în loc de: se va fixat.

4) La pag. 233, rândul 2, se va citi: *alternația aceasta,* în loc de: alteranația acesta.

5) La pag. 249, rândul 9, se va citi: *Cataracta* în loc de: Cantaracta

TIPOGRAFIA
VREMEA
STR. CAROL No. 10

EDITURA
CASEI ŞCOALELOR

CARŢI APĂRUTE:

Aderca F.: C. Dobrogeanu-Gherea.

Baltazar C.: Scriitor şi om.

Cotovu S.: Vijelie.

Florian M.: Dialectica.

Mironescu Al.: Certitudine şi adevăr.

Ojog I.: Amurguri vechi.

Popovici S.: Dincolo de vis.